

رينى دي سيكّاتي
الشعراء والدّكتاتوريات

الشّراعُ المُغامر

قلقُ الفكر وجموحُ الأدب


ISSN 2057-6005

الجديد

aljadeedmagazine.com

مؤسسها وناشرها

هيثم الزبيدي

رئيس التحرير

نوري الجراح

الموقع على الإنترنت:

www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها

لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن

Al Arab Publishing Centre

المكتب الرئيسي (لندن) UK

1st Floor

The Quadrant

177 - 179 Hammersmith Road

London

W6 8BS

Dalia Dergham

Al-Arab Media Group

للاعلان

Advertising Department

Tel: +44 20 8742 9262

ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير

editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي

للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها

تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005



هذا العدد

يحتوي هذا العدد الممتاز على ثلاثة ملفات فكرية وأدبية وفنية، إلى جانب المقالات النقدية والكتابات الشعرية وعروض الكتب والرسائل الثقافية، واليوميات. وفي العدد حواران، الأول فكري والثاني فني.

الملف الفكري تحت عنوان: (النص الزائر)، تضمن ثلاثة مقالات هي: "اسبينوزا وتجديد الخطاب الديني"، "الصراع من أجل الاعتراف: فلسفة أكسل هونيث، و"مهمة الفلسفة حسب جيل دولوز".

تحت عنوان (أهل القصص) تضمن الملف الأدبي قصصا وفصولا روائية: "زيارة السيدة الجميلة في الشركة" حسين المزداوي، "ثمار وأزهار" أحمد سعيد نجم، "هَداليشْ" موسى رحوم عباس، "شرارة ضاحكة" حاتم السروي، "قسوة" حسن رياض، "تربّص" محمد عبدالواحد، "الوشم" منهل السراج.

الملف الثالث احتفى بالفنان التشكيلي العراقي يوسف الناصر وتجربته الفنية تحت عنوان: "ظل الخطوة في أرض أخرى - رحلة نهارية صحبة يوسف الناصر"، وتضمن الملف حواراً مع الفنان تحت عنوان "حافة الضوء" وهو أيضاً عنوان المعرض الخاص الأحدث ليوسف الناصر في لندن، إلى جانب كتابات للفنان تحت عنوان "مطر أسود"، وكتابات شعراء ونقاد عن تجربته هم: شاكر لعيبي، فوزي كريم، فاروق يوسف، خالد خضير الصالحي، هاشم تايه. وقد ضم الملف عددا من الأعمال الجديدة للفنان.

هنا أيضاً إشارات إلى بعض مواد العدد: صفحات أولى من سيرة ذاتية للناقد الفلسطيني عبدالرحمن بسيسو تحت عنوان "قطوف من ينابيع البدايات"، وأحمد برقاوي "ابن خلدون فيلسوف التاريخ"، والفنان التشكيلي خالد الساعي "مقامات الحرف العربي" والناقد المغربي شرف الدين ماجدولين "سردية اللهب". أما رسالة باريس فقد خصصها الكاتب الروائي التونسي أبوبكر العيادي لتقصي انعكاس صدمة الحرب الأوكرانية على حركة الفكر من خلال مقاربات ثلاث لمفكرين فرنسيين هم على التوالي: روني جيرار، وروجي كايوا، وألكسيس فيلوننكو، في محاولة من الكاتب لفهم ظاهرة الحرب، وقد عادت لتطرق أبواب الأوروبيين، بعدما خيل إليهم أن فكرة الحرب لم تعد واردة في هذه البقعة المرفهة من العالم.

في العدد قصائد جديدة للشاعر نوري الجراح تحت عنوان "مرثية المدينة التي ضيعت".

نشير أخيرا إلى أن "الجديد" احتفيت بمئوية باولو بازوليني التي حلت في آذار من هذا العام من خلال حوار أجرته مع أحد كبار المختصين بأدبه من الفرنسيين هو الناقد والمترجم ريني دي سيكّاتي تحت عنوان "الشعراء والدّكتاتوريات" والكاتب وضع عددا من المؤلفات عن بازوليني، وقد تركز الحوار معه حول أسرار مصرع الشاعر والروائي والسينمائي الإيطالي الشهير ■

المحرر

الغالف: للفنان خالد تكريتي





المحتويات

العدد 87 - أبريل/ نيسان 2022





غلاف العدد الماضي مارس/آذار 2022



الشعر والحبّ

الشاعر صانع والقصيدة لغزه المؤنث

القمرُ
بقلبٍ وحيدٍ
يدخلُ كلَّ الغرف
وأنا
لن أستطيع
بحياةٍ واحدةٍ
أن أُحبَّكِ.

«مجاراة الصوت 1983»

***

ما الفرق بين شعر الحب وشعر الغزل؟ وما الذي يتوارى في غلالات المسافة بين العذري والشبقي في شعر الحب؟ وماذا عن وصف العاطفة، أو وصف خصال المحبوب، ووصف حضوره جسداً وأثراً من جسد؟ ماذا عن التشبب به؟ وماذا عن ألوان الرغبات في فكرة الوصل به والوصال؟ وأين يقع من كل هذه الملامح والسمات في الإرث الشعري العربي ما يسمى بالشعر الإيروتيكي (كما يتجلى في التجربة الشعرية العربية الحديثة، وبعضه بورنوغرافي بامتياز!)؟ لا أغامر لأجيب عن هذه الأسئلة أو بعضها، فهي تحتاج إلى نقاد ودارسين ألمعيين ومجلدات نقدية تستكشف ما أنجز من شعر الحب عبر الأزمنة، وتقرأ مغامرات الشعراء وتحولات القصيدة، إنما تشغلني الأسئلة، وإذ أرمي بكراتها جهة النقاد، أذهب لأيمم شطر التأمل في الأسئلة.

***

هل الشعر صنو الحب؟ وما علاقة الفقدان والموت بكل منهما؟ هل الفقد وجه آخر أكثر عمقاً لما هو لحظة قصوى للتملّك في الحب، والشعر هل هو تأبيد للحظة الهاربة المفقودة؟ ثم هل إن لمعة الذروة في الحب هي الخلود أم أنها هي نفسها برهة الفناء؟

هناك فكرة عربية معاصرة عن الشعر والحب تحصرهما بكلمات الغزل، وشعر الغزل، صحيح أنها ليست الفكرة الوحيدة، لكنها الأرجح. مع ذلك عرفنا شعر حب عربياً كتبه شعراء لم يُعرف عنهم انصرافهم إلى شعر الحب. مثل هذا الشعر الأرقى في قدرته على الاقتراب من غامض الشعور العاطفي، ومن الطيات الأبعد في القلب، يمكنه أن يرقى بنا وبفكرة الحب إلى عوالم أكثر سحراً فنياً وأعمق غوراً في الإنسان. لكن قصيدة الحب التي تقف على هذا الميل، أحياناً ما تكون برهة خوف، أعني تعويذة خائف من الفقد، فتكون بذلك فضاء هواجس وأرض اختبار شعوري وفكري للألم، تتدفق فيها خواطر الموت مجسدة في فكرة مركزية: ضياع الأنا بفعل فقدان الآخر.

ولربما يمكن للصوت في قصيدة الحب (صوت العاشق الذي يرغب في أن يكون أنا أخرى للمعشوق) أن يوحي (وينقل إلينا أيضاً) حالة انكسار تولّدها مشاعر الفقد والغياب؛ لكن في الفن، حيث القصيدة معمار، وأثر من الكلمات بعد عمل شاق مع الكلمات، فإن الشرارات التي يطلقها نص القصيدة مصدرها طاقة من الكتابة، وإلى ختام القصيدة، طاقة متفجرة، عبر تلك المخاطبة التي تبدو عشقية وتبدو صوفية وأقول بـ"إيحاء مبتكر" لأن انشغال الروح الشعرية في قصيدة الحبّ، إنما هو انشغال بجوهر أعمق هو الألم، بجاذبيته الخطرة وقدرته الهائلة على التنبؤ بمستقبل ليس فيه إلا الفقد وقد صارت له في لغة الشعر وصوره مشاهد وظلال وحالات شعورية، وأيضاً ما هو أخطر من كل ذلك: نظام هو القصيدة.

***

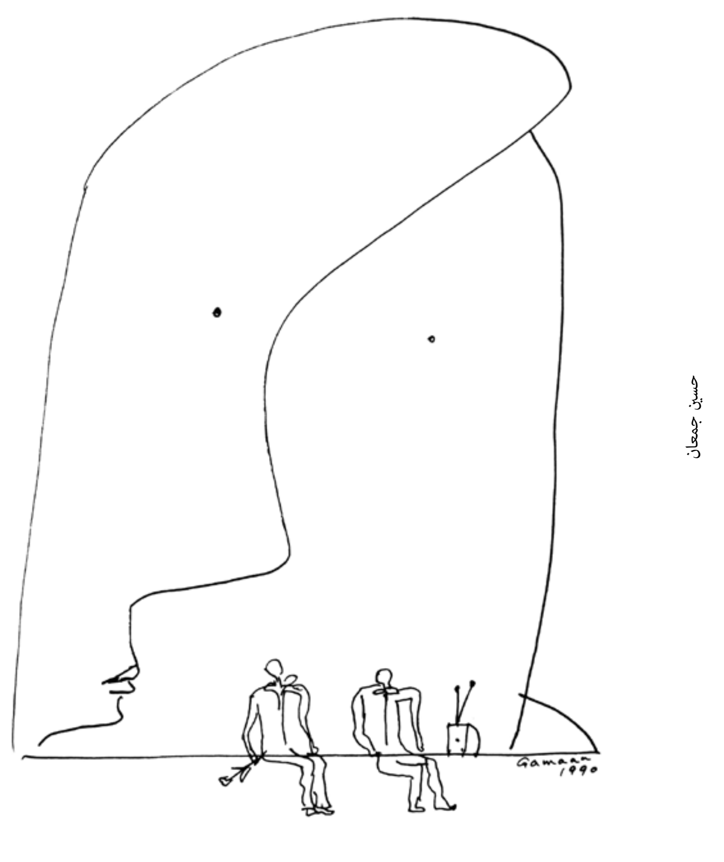
إن التفكر في هذا هو تفكّر في بعض ما يقيم المسافة بين افتراضين لـ"أنت" و"أنا" ليسا في مرايا الشعر غير واحد، وفي قصيدة الحب/الموت، فإن الواحد هو بمثابة كلّ يجمع اثنين يعيشان متجاورين: هما الذات الحرة الطليقة للشاعر وراء الذات الشعرية الأسيرة في علاقتها باللغة وصراعها مع الكلمات وعلاقات الكلمات وظلال الكلمات. والشاعر في قصيدة الحب هو ذاك الذي له القدرة على أن يحضر ناقصاً، ويظلّ مغرياً، ويحضر ناقصاً بجموح، وقد يتلاشى، وتتبدد صوره إلى أن يختفي تماماً، فما يعود في الإمكان تعيين وجوده لا في صور القصيدة ولا في كلماتها.

لقد توارى الشاعر وراء ما بنته القصيدة، وترك لنا السؤال الحائر: أين هو العاشق فيما ترك الشاعر من أثر عشقي فنّي، أهو في ما بنته الأنا من "انقطاع" هو النقصان، أم هو في ما حققته من "وصل" هو الفناء؟

***

لعل الأروع في معادلة الحب هو التطرف، كما أن المروّع في الشعر هو التطرُّف، حيث ما من جمال يتأتّى من حلول في الوسط، أو من فتور في المزاج، أو من قدرة وهمية على التوازن، ليس شعر الحب عندي شيئاً من هذا، إنه يتخلّقُ أعمق، لذلك هو أقرب إلى الهاوية. كذلك هو الحب؛ الأنا الخفيفة الناقصة المأخوذة، بقدرة الكلمات إلى مصيرها، إلى مصرعها في "القصيدة" التي هي أنثى، القصيدة، التي هي ضمير مقترح لـ"أنا" في عهدة "هي" أو تهيؤ للعودة إلى "أنت"، حيث تعود الذكورة إلى مياهها الأُولى، لتفنى أو (تعيش بينما هي تفنى) في المؤنث.

قصيدة الحب، أيضاً، صورة من صور الخوف من الفشل، لذلك، هي الفشل من جرّاء الخوف من ألاّ يكون لنا مكان في مياه المؤنث، وقريباً من المرأة التي هي حارسة المؤنث، والقائمة عليه بصفته جنساً كاملاً يضم المرأة والرجل معاً.



نعم، الرجل الذي غادر المرأة لمّا كانت أماً مولدة لذكورته، وها هو يريد أن يرجع إليها بصفته شريكاً وحبيباً.

***

إن الموازنة والمطابقة بين فكرتي الحب والشعر، إنما تقصدان ما هو أبعد وأشمل مما تتيحه علاقة رجل بامرأة، وإن كانت هذه العلاقة بالذات هي الفضاء الأكثر إغراءً ووحشية ووضوحاً في أيروسيته. واستناداً إلى الخبرات الإنسانية، فإن الحب، كما الشعر، خسران وتملّك، إنه أيضاً حرية وأسر، كما الشعر، حرية خيال في أماد متخيّلة، وأسر للكلمات في نظام هو القصيدة. ولا مناص من الاعتقاد بأن الشعر كثيف كالحب، ولعبته يمكن أن تكون مثل لعبة الحب قاتلة.

وإذا كانت الكتابة في جانب منها، هي صورة من صور التخلص من كل ما تملكه الأنا في الكتابة (هو العطاء الفني)، فإن الحب في جوهره هو صورة من صور التفاني، على سبيل الفناء (أي العيش) في الآخر. وإذا كانت القصيدة في جانب حاسم منها بحثاً في الفقدان، حيث يتحقق الشعر عن طريق الرغبة في استعادة المفتقد، والوقوف على أطلاله، على آثاره، فإن الحب لا يتحقق في أمثلته الكبرى إلا مجاوراً للمآسي، إنه يتوارى في طيات الفقد والموت واللاتحقق، ولعل الاستحالات هي المداخل الكبرى إلى تحقق أسطورته: قيس وليلى، روميو وجوليت، وفرهاد وشيرين، وغير ثنائي عاشق عبر ثقافات الحب العابرة للزمن.

الحب حالة تطرّف، خوف وغبطة متطرفان، وإلا لما خفق قلب

العاشق، والحب هو الحرية التي لا سبيل إلى أسرها، لذلك، فإن الثنائيات على قيمتها الكبرى، تتهدد الحب، كما في حالتي التملك والترك، والتحرر والأسر.

لكأن القصيدة كيان لمخلوق يشق طريقاً نحو فضاء تتأكد فيه هذه الثنائية المتناقضة والمدمّرة، مع إضافة أخيرة خلاصتها أن القصيدة تشكيل لعلاقات النظام والفوضى في حركة حرة خاطفة، هي بالضرورة شيء ثالث.

***

ولو مضينا على ميل آخر، يبرقُ سؤال: هل القصيدة أنثى، أم أن المؤنث فضاء للشعري، وما القصيدة غير نظام مؤنث للكلمات؟ بصرف النظر عن هذا وذاك، فإن القصيدة سرّ عصيّ لكونها صورة اللغز المؤنث في مرآة لغزه، ولأن مصدرها، بداهة، كما يتبيّن لنا، باستمرار، وليست الكلمات فحسب، بل الخبرات الشعورية والفكرية التي تحملها الكلمات؛ وتقدُّ هذا السّر علاقات من طبيعة ما، جديدة، بينها.

لربّما إن السرّ يكمن في الطبيعة المركبة للغز التي ألّفت هذه القصيدة، ومن ثم في تلك الخبرات غير المعلنة، غير المفصح عنها، الخبرة المتوارية، التي تبقى أبداً متوارية بين السطور ووراء الصور ودلالاتها، في أكثر مناطق القصيدة إغراء وصعوبة معاً.

ليس في وسع عالم نفس الوصول إلى تلك الأسرار، كما أنه ليس في وسع ناقد أدبي حصيف، أو طبيبة تهوى الشعر. فالصعوبة، حتى لا نقول الاستحالة، كامنة (قبل أن تكون في علاقات الكلمات) في ذلك المنحى اللاعب، في المواربة التي يتسلح بها الشاعر، في الإزاحات المتعمدة والعفوية التي يقوم بها شاعر، أثناء كتابة قصيدته، على سبيل دفن الخبرة التي تسببت له بها، في غرف قصية من تلك القصيدة، لا يملك هو نفسه مفاتيحها.

ما أن تولد قصيدةٌ حتى يكون الأثر الذي قاد إليها قد امّحا. ليس لأنه زال تماماً، بل لأنه توارى، ليتيح للإغواء ان يتحقق. فالقصيدة التي لا يمكن أن تغوي هي قصيدة فاشلة بالضرورة.

يفضل ألاّ يعني هذا التشخيص للفكرة أن الشاعر يتقصّد، باستمرار، إخفاء الآثار، وإلا فإن ذلك يعني أن الشعر صناعة تخلو من التلقائية. أبداً، وعلى النقيض من هذا الاحتمال، لعل عمل الشاعر (بالطريقة التي يعمل بها ليخفي آثار الخبرات الباعثة على الكتابة)، إنما يتسلح بتلقائية كلما غَلَت، كلما كان الأثر الفني (كمعادل للأثر الضائع) أشدّ إيهاماً بالصدق، وبالتالي أكثر قدرة على الإغواء.

***

إن فكرة الغواية تمنح عبر (القصيدة)، وهي مؤنث بصرف النظر عن (الصوت) الذي يمكن أن يكون مذكراً، صفة جديدة للمؤنث ما كان لها أن تتحقق وتنسجم (كدال على مدلول) لولا أنها مشتقة من طاقة مؤنثة فعلاً، كامنة في الذات الشاعرة لشاعر. أتكون هذه واحدة من مناطق الأسرار في الكتابة وملمحاً طفيفاً جداً مما لا يعرفه الشعراء عن مكونات أنفسهم، وهو كثيرٌ.

إن كبرى الخطورات، وموطن أعصى الأسرار في الشعر، أن هذا المؤنث الذي هو القصيدة هو من فعل شاعر قد يكون ذكوري النزعة قبل الكتابة وبعدها لكنه أثناء الكتابة هو شخص آخر. (لا أجازف في تثبيت هذه الملاحظة بصورة نهائية. ولا بد من العودة إلى النقطة التي تثيرها لاستجلائها بدقة والتأمل في ما هو عمق فيها، وما هو سطح خادع. لكنها الآن تثيرني بشكل خاص، وبصورة كبيرة ومحرّضة على التأمل).

***

إن القصيدة التي هي نظام مؤنث للعب اللاعب المذكر، وصورة حيّة للطاقة المبدعة وهي تستعيد أشخاصها الشعراء من غربتهم في الشكل (الفورم) الاجتماعي الذي وضعوا فيه كرجال. إنهم الآن وهم يكتبون القصيدة أكثر صفاء وأكثر صدقاً، وأكثر جمالاً، أعني أكثر اتصالاً بطبيعتهم الأصلية. وبتعبير آخر لا يبقى من الرجال الشعراء أيّ رجولة في حالات شعورهم بقلق القصيدة ومخاض ولادتها ومن ثم خروجها الى النور.

إنهم، ربما، في أقل الحالات تطرفاً، يعودون أطفالاً، أي أنهم يتشقق عنهم إسار "الرجل"، ليخرج منه الطفل، أكثر المخلوقات إثارة لعاطفة المرأة، ورغبتها في منح الحب.

إلى هذه المنطقة الجمالية اللاعبة يخرجُ الشاعر: ليهيم بالمرأة، يندفع نحوها، ويرتدُّ عنها، يقبل عليها، يتعشّقها، يلاعبها، يتباهى بها، ويخاصمها، يصالحها، ويشاكسها، تأخذه، وتستبعدهُ، تعطيه وتمنع عنه، تتذلل له، وتتوعّده، لكنه، أبداً، يبقى طفلها الأكثر إثارة لما ينطوي ويغور فيها من أسرار الشعور.

في هذه العلاقة بين الشاعر والقصيدة، والشاعر والمرأة، والمرأة والشاعر، فإن هذا "الشخص" الذي يخرج من وراء القناع الاجتماعي بمجازفة قاتلة أحياناً هو ذلك الباحث الأبدي عن نفسه خارج نفسه (كما قدمها له المجتمع) إنه الميّال أبداً إلى إعادة تركيز وجوده في المؤنث، وعلى مقربة منه.

لذلك فإن الشاعر هو الأقدر اجتماعياً على فهم المرأة (بمعنى الوقوف إلى جانبها ضد صرامة المجتمع).

ولا يعني هذا أنه لا يمكن أن يذهب ضحيتها، أو أن تذهب ضحيته، فهذه مسألة أخرى!

يبحث الشاعر عن نفسه خارج نفسه الاجتماعية ولا يتمكن من تحقيق طلاقته، إلا بهذا الخروج، "الانخلاع". ولا يجد الشاعر بديلاً من النظام الاجتماعي إلا بـ"نظام القصيدة".

إنها إذن رحلة العودة إلى الطبيعة الأولى، وخروجٌ من الأسر، وانشقاق عن القناع.

***

بعد حصار بيروت 1982، بعد الدمار والموت، بعد مذبحة مخيمي "صبرا وشاتيلا" بأشهر قليلة، وكنت قد تخلصت من رائحة الكلس في يديّ اللتين شاركتاً في دفن الضحايا في المقبرة الجماعية، حل عام جديد، وكنت ما أزال في بيروت، شيء ما جعلني أفكر بالحب، الحب بعد رائحة الموت في الجنازات، وأكاليل الآس على قبور المجهولين.. وفي مطلع صائفة ذلك العام كتبت قصيدة:

في الحياة، في الموت

في الحياةِ وفي الموتِ
أُحبُّكِ
أنتِ سطوةُ اليقظةِ
تمرُّدُ القلبِ
فوضى اليوم الأبدي
الأشياءُ في التبدُّل.

في الحياةِ وفي الموتِ
في نَزَقِ الجُنون
وفي برهات الظلمة عندَ شُرفَةِ العدم
أحبُّكِ
وفي الشارع المُقفل بالحجارةِ والجند
وعلى مفترقِ الحَيْرَةِ
أحبُّكِ.

القمرُ
بقلبٍ وحيدٍ
يدخلُ كلَّ الغرف
وأنا
لن أستطيع
بحياةٍ واحدةٍ
أن أُحبَّكِ.

وبرُوحٍ أولى، برُوحٍ أخيرةٍ، أُعْطِيتُ
أَفْرُطُ ورداتِها وأمتلكُ الأبد.

في الحياةِ وفي الموت
في حدائقِ الكراهيةِ وفي اليوم المريبِ
وعندما يقطُفُ البَشَرُ وردَهم المسمومة
ويتبادلون الفؤوسَ والرصاصَ والطعنات
أُحبُّكِ.

في الحياةِ وفي الموت
وفي اليقظةِ المريرة.

صيف بيروت 1983

***

الحدائق ليست مبهجة، دائما، فالأزهار المبهجة قد تبعث على الحزن أيضاً. مرئيات الحديقة قد تكون مرتبطة بحالات موجعة. وعندما نتحدث عن حدائق، علينا أن نتذكر الحديقة كمكان للجريمة في هاملت شيكسبير.

تشغلني كثيراً حالات هذه الشخصية الفاتنة، هاملت، شخصية بالغة الثراء، متمرّدة انشقاقية، مستوحدة، وهي على الأرجح موجودة في كل واحد منا، على هذه الدرجة أو تلك من الإلحاح النفسي. وعندما نتحدث في الفن الشعري تحتل الطريقة، أو الصياغة، المرتبة الأكثر جوهرية وأساسية.

ما يجب أن نتوقف عنده بعد القيمة الجمالية والتعبيرية للشعر، هو أي هاملت هذا؟

وكم هو منك أو من غيرك؟ من ثقافتك أو من ثقافات أخرى؟

على أن السؤال الغائب في قراءة هاملت هو، في نظري، ما يحرض على البحث في مصائر الحب، وتجلياته: الحب «المغدور» لدى الأب، و»الحب «الغادر» لدى الأم، والحب «الضائع» لدى الابن الخائب.

نوري الجراح

لندن في 1 نيسان - أبريل 2022



مقامات الحرف العربي

التكوين الشعري والموسيقى والمعماري للحرف العربي

خالد الساعي

يقول أبوحيان التوحيدي في رسالته "إن للخط الجميل وشياً وتلويناً كالتصوير وله التماع كحركة الراقصين وله حلاوة كحلاوة الكتل المعمارية" ويقول أبوسليمان المنطقي في رسالة التوحيدي "لكأنما اشتق هذا الوصف من الموسيقار لأنه يزن الحركات المختلفة في الموسيقى فتارةً يخلط الثقيلة بالخفيفة وتارةً يجرد الخفيفة من الثقيلة وتارةً يرفع إحداها على صاحبتها بزيادة نقرة أو نقصان نقرة ويمرُ في أثناء الصناعة بألطف ما يجد من الحس في الحس ولطيف الحس متصلٌ بالنفس اللطيفة كما أن كثيف النفس متصلٌ بلطيف الحس". لذا يعد الحرف العربي أشبه بعجينة ضوئية تتقمص كل المتاح من المناخات والأجواء التي تجوبها وتكون صدى لأي محيط تتموضع فيه، وخير مثال على ذلك الخط الكوفي الذي يعد أقدم أنواع الخط العربي ومن أكثرها تنوعاً وتلوناً فهذا النوع الذي ولد في الكوفة وتنوع وتبرعم نجده على غير شكل في مصر (الدولة الفاطمية وما بعد) ويختلف عن أنواعه الأخرى في المغرب العربي والأندلس كالفاسي والغرناطي والقرطبي، علاوة على تنوع أدائه الوظيفي فيكون على الورق ليس كالذي على الأدوات الخدمية من مفاتيح وملابس وسيوف وأوان عنه في الأفاريز والقناطر والساحات حتى لنكاد نشير الى كل فترة زمنية في منطقة معينة ما من العالم الإسلامي من ذلك النوع من الخط.

لكن هذه العجينة الضوئية (الحرف) أخذت شرارة تكوينها الأولى من عدة مرجعيات، من الصوت واهتزازاته وتعبيره (فالحرف ارتسام للصوت) ومن التعبير بالصوت وميكانيك اللغة ومدى تطابقه مع الحرف كمنجز بصري لغوي، ومن هنا فإن جملة من المؤثرات ساهمت في إثراء بنيته ولعل التعالق الكبير مع الصوت والشعر وبالتالي الشعر وبحوره ومن طرف آخر مع المقامات الموسيقية كنتيجة حتمية لتحقيق اللفظ وإلى بناء شكل الكلمة (الشعر/الصوت) بصرياً . والذي كاد يقع في فلك وناظم كوني هو الإيقاع، الإيقاع الجوهري (النسبة الذهبية) الناظم الأساس لانسجام الأشكال والأصوات والأبعاد ضمن المفهوم التقليدي لعلم الجمال. والذي يعد بدوره المنطلق نحو الحداثة وما بعدها كأساس ولبنة تحرك أولى فكل ما في الكون من أشكال وموجودات وحركات وأصوات بشتى احتمالاتها تخضع لهذا الميزان وما القيم المشتقة والتوليدات والتجديدات إلا براعم لتلك الجذور أو تأويلات مبنية على تلك النسبة أو مستوحاة منها.

حتى لتكاد (اللغة والحرف) متوالية متجددة متناغمة وثرائها ميداناً للتأمل والتأويل وفي الوقت نفسه تتطوع هذه الحروف حسب خيالات الشعراء والخطاطون الفنانون والموسيقيون لتكون ميدان إبداعهم وجزءا من مادته. كما يقول ابن عربي "إن الحروف أمة من الأمم".

• عندما شرع أبوالأسود الدؤلي بتمييز الحرف عن الشكل اعتمد الوحدة الزمنية "زمن نطق الحرف/لفظه" كوحدة قياس "وحدة زمنية = نقطة" وموضع نطقها يحدد موقعها فوق أو تحت أو بين يدي الحرف - أليس هذا بدليل قاطع على أن الحرف العربي هو ارتسام لنطق وزمن وحركة الحرف المنطوق وبالتالي هي لغة سمعية بصرية حتى إن أوانها (قلم القصب) هو آلة ثنائية الغدر - (الناي/القصب) (الناي = الصوت) (القصب - الصورة/الحرف) وحسب التوحيدي يقول علي بن عبيد القلم اصم لكنه يسن النجوى وأبكم ولكنه يفصح عن الفحوى.. فالقصب آلة سمعية



خالد الساعي



خالد الساعي

بصرية وما يدعم قولنا هو كتاب الصبي للخليل بن أحمد الفراهيدي الذي نسق الكلمات حسب مخارج الحروف فأصبحت كالتالي (ع ح هـ خ غ ق ك ج ش ض ص س ز ط د ت ظ ث ن ل ف ب م ء ي).

ولعل الفرنسي الباحث إيتان سوريو عندما أراد تحويل الموتيف الخطي الأندلس المأخوذ من التصاميم في قصر الحمراء لم يأت بالجديد. فقد حول العمل الخطي الزخرفي إلى عمل موسيقى. فمسألة مقابلة الفنون ليست بالجديدة وأيضاً مسألة تحويل الصورة الفنية من حقل إلى آخر واردة حسب رؤية الفنان وخياله. لكن أن تقع الفنون ضمن منظومة واحدة كاحتمالات لجوهر الفن. وكأن الفن (كجوهر) لا يرى دفعة واحدة بل إن له هالة موشورية تقرأه من خلالها ومن المرآة أو السطح المتاح. فإن كان زخرفياً رأيته كذلك وإن كان موسيقياً. يتجلى بهيئة وإن كان عمارة أو رقصاً أو لوناً. لكن في مستوى معين تتقابل الصور والأصوات والأشكال والهيئات والحركات فتشتق وتتداخل في وحدة (جوهر).

أوليس خط "الديواني الجلي" بزخرفيته وتفاصيله الموسيقية بل احتمالات أشكاله السيفي والخنجري والزورقي هو بصرياً كاستعارة لسلم موسيقي أعيدت صياغة أشكاله وهو بدوره شعرياً يقابل البحر الطويل - والذي أيضاً يقابل صوتياً مقام النهاوند (الذي هو مقام تطريبي زخرفي) وتنويعات هذا المقام تحتمل التنميق والزركشة وهو مقام متحول عاطفي فيه التغيرات والصعود والنزول بما يماثل هذا الفرع من الخط باختلافات سماكات قلمه وتحولات رسوم حروفه من السميك إلى النحيل ومن الصاعد إلى النازل فخط التعليق "الفارسي" الذي يعتبر الخط

الطائر أو الأثيري الذي يسبح في الفراغ ولا يستند في بنائه على السطر وبالتالي إلى أرض وركيزة يماثل مقام الحجاز ذا المسافات الصوتية المتباعدة المتسقة التأملية ويأتي البحر الوافر ليكرس هذه الثلاثية.

ومقام الراست العاطفي بما يمتلكه من تغيرات وقوة وجراءة وجدية يماثل بصرياً خط الثلث (العربي الأصيل) ذا الحركات والاهتزازات والتحولات القوية المتينة وهذا ما على حالة بحر "الرجز" وهكذا تتولى التقابلات في الفنون لتطال فن الزخرفة (الهلكار) والزخارف الهندسية والفسيفساء التي تقابل صوتياً الآلات النقرية كالقانون أما الزخارف النباتية اللينة اللانهائية الحركة والانسياب والالتفافات فهي كالآلات الوترية ومن هنا أنطلق إيتان سوريو بتحليله للموتيف الأندلسي وتحويله إلى قطفة موسيقية.

• يقول فيكتور هوغو "الخط عمارة تسكن فينا" ويقول الشاعر الفرنسي المعاصر برنارد نويل "عندما رأى أعمال الخط العربي. التقليدية منها والمعاصرة". ما من لغة تمتلك خطاً تشكيلياً يرتبط فيه الشكل بالمعنى كاللغة العربية.

فالكلمة ما أن تكتب حتى تصبح كياناً. شكلاً وكل شكل هو عمارة ذات بعدين أو ثلاثة أبعاد حسب مادتها ولكل عمارة مناخها ونظامها ووظيفتها وتصميمها الداخل والخارجي ونمط الخط المناسب لها والناظر للخطوط الكوفية في قصر الحمراء بغرناطة سيجد التماهي العجيب بين العمارة والزخارف والخطوط.

• على الأفاريز وبكل مناحي المرافق فيها إن كانت داخلية أو خارجية ما حدا بأحد الباحثين على القول "إن عظمة العمارة والبنيان – على روعتها. لتكاد تذوب في الخطوط والزخارف المشغولة عليها". أي أنه على الرغم من حضور العمارة وتميزها، فما أن تتأملها وتدخل في مداها وتأخذك تفاصيلها. حتى تختفي العمارة وتنهض الحروف والزخارف والأشكال فالخطوط الموجودة في عبارة "لا غالب إلا الله" من حواشيها ومن زخارف نباتية. وأنه لتكاد تكون وحدة واحدة أو أنها تفرعت عن شيء واحد لرهافتها وانسجامها وتساوقها ومن طرف آخر فالخطوط على جهة القبلة من المسجد الكبير بقرطبة لتبدو كأنها سبكت خصيصاً لتلك الفراغات وتشكلت لتتناسب حصراً مع ذلك الجو الذي من مقرنصات وأقواس وذهب وزخرفة وفسيفساء.. فالكل يبدو واحدا. والواحد بدوره متمايز ومختلف.

• إن جمالية الفن الإسلامي ككل تتأتى من وحدته "هذه الوحدة المتكاثرة".

• يقول ابن عربي "وفي كثرتي شاهدت وحدتي التي تعالت وجلت أن نقاس بوحدة" فهذه الوحدة تتأتى من الفلسفة والفكر الإسلامي. وهو أن للوجود خالقا واحدا فردا وما الخلق إلا فيض منه.. ومردها إليه وإلا لماذا نتشبه بالخالق ونستعير أسماءه كالكريم والحليم والودود إلا تقرباً نتقرب إليه بصفاته وهذه الصفات إحدى صور خلقه التي كلها تؤول إلى واحد أحد.

وهذا الفكر العرفاني أضاف بعداً آخر على اللغة والخط على حد سواء وحملها قيماً وإسقاطات ومقاربات لا حصر لها فصار الحرف ككيان مادة بصرية تستقبل أحاسيس واقتراحات خيالي الشاعر والمفكر فغدا كل حروف تحمل معاني على كل صعيد فعلى المستوى العرفاني يحمل حرف الألف الدلالة على المطلق (الله) وعلى اللانهائية وعلى الفردانية. وعلى حساب الجمل يدل على الرقم واحد (1) على الذات الإلهية المنزهة عن الصفات وهو أعلى رقم وأول رقم (هو الأول والآخر) حيث تؤول إليه الأعداد وهو الصوفي الذي بلغ مرحلة الفناء. كما أن كل الخلق مردهم إلى الله فكل الحروف تؤول إلى حرف الألف. ومثلاً حرف الميم الذي يرمز للرسول (ص) وهو الدائرة المغلقة (لأنه ختام الأنبياء) وهو مدينة العلم ورقمه (40) على حساب الجمل وهو سن النبوة... وهكذا تستمر التأويلات حتى نهاية الأحرف.

على أن الشعراء أيضاً قالوا في ذلك. وهاموا بالحرف واعتبروه فضاء للاكتشاف والبعض عده سر الوجود كالحروفيين (عماد الدين السنيمي البغدادي) وأتباعه الذين عدوا الحرف سر أسرار الخلائق بما ينطوي عليه من دلالات ومعرفة باطنة ولا تنسى فضل الله بن محمد التبريزي (الحروفي) الذي ضمن الحرف الدلالات العرفانية واعتبره بوابة المعرفة.

ولو نظرنا إلى الجانب الشعري في ابن عربي والحلاج وابن الفارض، فنراهم أثروا الحرف بأبعاد جديدة وألبسوه أثواب وهيئات لا حصر لها فقد صنفه ابن عربي حسب العناصر الأربعة. فيحتمل الحرف البرودة أو الحرارة أواليبوسة أو الرطوبة وقد يكون الحرف بين عالمين مظلم رطب - حار هوائي.

وأخضعه أيضاً إلى ترتيب آخر فقد عده مرآة درجات الوجود وطبقاته فصارت الحروف لها منازل أربع "المنزلة العلية للفرد الصمد والمنزلة التي تلي الأنبياء وثم الصالحين فالعامة.

قد يبدو هذا حملا ثقيلا على الحرف تم إسقاطه لكن بنظري إنها سيرورة حتمية

خالد الساعي



نظراً إلى عمق وثراء اللغة ويقابلها تعدد أنواع الخط العربي بشكل كبير يساير غنى اللغة ويخلق معها حالة من الإبداع المتبادل فترى البعض الشعراء يتغزل بالحرف كموجود ونرى الخطاط يجود النص المكتوب ليرقى المستوى إلى المعنى. كما يقول الرومي "الحرف معنى ومبنى" شكل وروح – ماء وطين – الشكل هو ما نعرفه ونلمسه والروح – الماء – هي المعنى". يقول ابن الغارفي "إذا ما التقينا للوداع حسبتنا لدى الضم والتعنيق حرفاً مشدداً".

فأصبح الحرف كائنا حسيا يعيض عن الإنسان وكل محله ويحمل شجونه ومكابداته وهواه ومن طرف آخر يقول ابن المعتز:

وكأن السقاة بين الندامى

ألفات على السطور قيام

فأصبح عنده الناس يمشون على السطر والمتيقظ المستقيم منهم هو كالألف. فالسقاة يجب أن يكونوا كالألفات لأن (الميل السقام فلا تمل) كما يقول النفري أما بقية الثمالى فهم حروف كما درجات من النشوة والهيام وحتى لتسبغ أشكال الحروف على البشر فيوصفون كما لو أنهم حروف أو أن الحروف لها على أحوالهم:

أرى من صدغك المعوج دالاً

لكن نقطت من مسك خالك

فأصبح دالها بالنقط ذالاً

فها أنا هالك من أجل ذلك

وقد تصبح للحرف أو الاسم قوة فيبرئ مصاباً ويشفيه بقوة الحب وإرادة الله، ثم أوليست الأسماء إشارت للموجودات وللأفعال والطاقة

وهنا يتول ابن الفارض:

ولو خضبت من كأسها كف لامس لما

خالد الساعي

ضل في ليل وفي يده نجم

ولو رسم الراقي حروف اسمها على جبين مصاب جن أبراه الرسم

والحروف قد تكون ملاذ من الدنيا واستبدال العشق الدنيوي الزائل بالأبدي والسرمد.

فيقول الرومي "إذا لم يجد طائر عشقك متسعاً في هذا العالم فلتطر نحو كاف القرب".

حيث القاف (رمز للقرآن) "ق والقرآن المجيد" والقاف هي القرب والقلب وعين العقل فعندما يقترب القلب من الكاف يتحقق الوصال الأبدي.

ويعود الرومي فيقول "فتحت عيني مثل هاء وجلست مثل الشين في العشق".

ومن طرف آخر يطل الحلاج بقصيدة لطيفة سلسة تتبادل الحروف والكلمات فيها أداءها الوظيفي. وتكرس بعضها البعض ليتجلى المعنى:

كتبت إليه بفهم الإشارة
وفي الأنس فتشت نطق العبارة
كتاباً له منه عنه إليه
ترجم عن غيب علم الستارة
بواو الوصال ودال الدلال
وحاء الحياء وطاء الطهارة
وواو الوفاء وصاد الصفاء
ولام وهاء لعمر مداره
على سر مكنون وجد الفؤاد
وخاء الخفاء وشين الإشارة

لكن الحلاج بدوره يذهب عميقاً فيوغل في الإشارة والتأويل فيقول في التوحيد :

ثلاثة أحرف لا عجم فيها
ومعجومان وانقطع الكلام
فمعجوم يشاكل واجديه
ومتروك يصدقه الأنام
وباقي الحرف مرموز معمى
فلا سفر هناك ولا مقام

إذن في فنوننا المرتكزة على الوحدة "كمفهوم" وعملياً على النسبة (1) إلى (1،618) في السطوح والأحجام والحركات، وقد عد الرقم الذهبي نتيجة نسبة الضلع الصغير على الضلع الكبير، المساوية لنسبة الضلع الكبير على مجموع الضلعين وفي ذلك تعبير عن نظرية أو مبدأ الانسجام الحد الأقصى للوحدة (المربع) مع الحد الأقصى للتباين (المتناعم) "المستطيل" وهذا ما طبق على بناء قصور بني الأحمر بغرناطة كفن ثلاثي الأبعاد وعلى الخط العربي والزخرفي كثنائي البعد وعلى الموسيقى الشرقية في نسبة القرار للجواب - والفراغ للامتلاء وحتى في النغمات المفردة - وأيضاً في الحرف المخطوط في نسبة الطول للعرض ونسبة الطول للزاوية. فغاية ما يكون الشكل في أعلى انسجامه هي عندما تنطبق عليه تلك النسبة ولا يفوتنا أن القول ينطبق أيضاً على الشعر وموازينه ووحداته الاساسية "تفعيلاته".

على أن كل ذلك لم يكن في مجالات الفن محصوراً على الخط والزخرفة والعمارة والموسيقى والشعر بل تعداه إلى الرقص والحركات في الفرا، إلى الأشكال الفنية التطبيقية والخدمية من ناحية أخرى. حتى ليمكننا في مستوى ما من الصفاء والتأمل أن نرى صوت الأشكال وأن نسمع الخطوط والزخارف أعني أن تنفتح الحواس على بعضها البعض وترتفع بنا الى التجلي.

فنان تشكيلي من سوريا مقيم في الإمارات

خالد الساعي


ملف
النص الزائر
سبينوزا وتجديد الخطاب الديني
مريانا سامي
الصراع من أجل الاعتراف
فلسفة أكسل هونيث
حسام الدين فياض
مهمة الفلسفة حسب جيل دولوز
يوسف أمجيدة



مقال

سبينوزا وتجديد الخطاب الديني

مريانا سامي

يقول هيجل عن سبينوزا: إما أن تكون سبينوزياً وإما ألّا تكون فيلسوفاً على الإطلاق.
باروخ سبينوزا واحد من أعظم فلاسفة القرن السابع عشر وأحد أهم مكتسبات الحداثة الأوروبية الذي كان قد جاء قبل أوانه في عصر لايزال يغرق في الظلام ولم تكن حتى بوادر التنوير قد ظهرت بشكلها المعروف، لذلك كان المُكر المُفترى عليه من المتدينين اليهود والمسيحيين في أوروبا للدرجة التي جعلت أحد اللاهوتيين يكتب عبارة لتوضع على قبر سبينوزا تقول "هنا يرقد سبينوزا.. أبصقوا على قبره".

سبينوزا ولد في الرابع والعشرين من نوفمبر لعام 1632 في أمستردام بهولندا لعائلة يهودية مُهاجرة تنشد العيش وسط سيادة الديانة المسيحية بطوائفها في أوروبا، تعلّم في مدرسة يهودية وأتقن العديد من اللغات في فترة قصيرة فكان تلميذا شديد الذكاء وكان معلموه يعلقون عليه آمالا أن يكون رجل دين يهودي مُنصف لهم، لكنه في بداية العشرينات وبعد قراءته للفلسفة وللاتجاهات الفكرية المختلفة عن الأصولية التي تربى عليها، بدأ في الابتعاد عن ممارسة الشعائر الدينية اليهودية وبدأ التعبير عن أفكاره بخصوصها.

بعدما يئس رجال الدين اليهودي إعادة سبينوزا لاحتضانهم مرة أخرى أصدر الكنيس اليهودي أمر الحرمان الكنسي والطرد من المجتمع اليهودي، المسمى بـ"חרם" أو "herem" وكان كالاتي "اللعنة عليه، اللعنة عليه في الصباح والمساء، اللعنة عليه في دخوله وخروجه، اللعنة عليه إلى الأبد، فليمسح اسمه من هذا العالم، وليجعل الإله منه معزولا عن اليهود، ولينزل عليه كل اللعنات.. وأنتم الذين تعلمون الإله وتعرفونه، اعلموا أنه يحرم عليكم أيّ علاقة به، لا كتابية ولا كلامية، لا يقدم له أحد خدمة ولا يقترب منه أحد أكثر من أربعة أمتار، لا يجالسه ولا يكون معه تحت نفس السقيفة، ولا أحد يقرأ كتاباته".

وقد ظن البعض إن سبينوزا قد أعتنق المسيحية آنذاك بعد طرده من طائفته اليهودية، لكنه حتى وإن اعتنقها بشكل من الأشكال فقد ظل مرفوضًا بشكل أكثر قسوة من رجال الدين المسيحي أيضًا متهمينه بالكفر والإلحاد؛ مع المحاولات المستمرة من قبل الجانب اليهودي لاغتياله حتى لحظة وفاته عام 1677. فما الذي جعل من سبينوزا منبوذا ومُطاردا من رجال الدين أجمعين وقتها؟

موقف سبينوزا من الدين

سبينوزا كان ديكارتي المنهج أكثر من ديكارت نفسه لأنه طبق منهجه بشكل جذري وصحيح على كل ما كان يخشى ديكارت الخوض فيه تحديدًا الدين، وكان مُغرمًا باليقين الرياضي الصارم وقد طبقه كذلك بشكل واضح في كتابه "علم الأخلاق" من خلال رصد قضايا عن الله والإنسان ثم البرهنة عليها بشكل علمي.

في عصر ما قبل التنوير في أوروبا كانت هناك اجتهادات من المُكرين والفلاسفة ولكنها ظلت خاضعه في فلك الدين ورجاله وكان من المستحيل خروج أحدهم عن هذه الدائرة، إلا سبينوزا الذي وضع نقطة وبدأ من جديد بشكل جريء لم يسبقه أحد فيه.

عكف سبينوزا على دراسة التوراة "العهد القديم" وإخضاعه للمنهج التاريخي ثم العهد الجديد وبقي يُفند الأحداث الواقعية من الأحداث الخرافية بشكل منطقي غير خاضع لأيّ تأثيرات عاطفية في محاولة منه للتخلص من الأصولية الدينية، التي كانت خاضعة لها أوروبا وكان الأوروبيون يتقاتلون معًا على مفهوم الدين الحق.

كانت أفكار سبينوزا عن الله والدين أفكار

متقدمة على عصره بشكل جعل الناس وقتها يسعوا لإهدار دمه والتخلص منه، لا لشيء سوى لأنهم لم يستطيعوا فهمه أبدًا، وحتى هو في مقدمات كتبه كان دائم التنويه أن عامة الناس لن يفهموه لأنهم يخضعون للأحكام المسبقة العاطفية.

يرى سبينوزا أن فكرة وجود الإله هي فكرة مُطلقة لا جدال عليها، فالله هو الطبيعة وبه وإليه يبدأ وينتهي أصل الأشياء، وقد برر تعلق الناس بوجود إله إلى ميلهم الطبيعي إليه باعتباره القوة الخارقة التي تقف دائمًا بجانب الإنسان؛ وقد تحدث إلى الناس عن طبيعة إيمانهم، فقال إنهم يعتقدون أنفسهم أحرار نظرًا لوعيهم برغباتهم وأفعالهم الإرادية لكنهم لا يفكرون ولو في الحلم في الأسباب التي تجعلهم يرغبون ويريدون، فمن وجهة نظره أن الناس يتصرفون فقط لغاية معينة تتلخص في المصالح الشخصية التي تتحقق من الطبيعة من حولهم.

سبينوزا تكلم أيضًا عن الإيمان بشكل مختلف وقتها فقال إن العالم من حول الإنسان يتكون من ملايين الأشياء الشمس والأشجار والكواكب والأقمار ومن الطبيعي أن يسعى الناس لفهم أسباب وجود هذه الأشياء ولأنهم لم يصنعوا منها أيّ شيء فبالتالي أرجعوا صنعها لشخص آخر "الله" ومن هنا جاءت فكرة العبادة والإيمان بطرق مختلفة.

ومن الأفكار التي أثارت جدلًا وقتها على سبينوزا مناقشته لفكرة الجهل وعلاقته بالإيمان من خلال استخدام أمثلة حياتيه مثل إرجاع كل شيء لا يفهمه الناس إلى "مشيئة الله"، الطبيعة تساعد الإنسان على العيش لأنها مشيئة الله، الطبيعة تدمر الإنسان من خلال الزلازل والبراكين لأن هذا غضب من الله، وكل الأمور التي لا يستطيع الناس البحث في أسبابها يرجعونها إلى أن أحكام الله متعالية على فهم الإنسان فقد لخص كل هذا بالجهل، الجهل السعيد الذي يجعل الإنسان لا يشك وبالتالي لا يسأل ويظل قابعًا في دائرته.

كان سبينوزا يسعى لدعوة الناس إلى التفكير العقلاني الذي يؤمن أن لكل شيء سببا، كذلك دعوتهم للتخلي عن فكرة الدين الحق فقال "ما أنت، يا من تظن أن عقيدتك خير عقيدة، فكيف عرفت ذلك؟ هل اطلعت على كل العقائد، الشرقية منها والغربية، ما ظهر وما سيظهر؟ أليس لكل صاحب عقيدة أخرى نفس الحق في أن ينظر إلى عقيدته على أنها أفضل العقائد". فقد كان هدفه الأساسي هو وقف حدة الصراعات الدينية وزرع أفكار أكثر عمقًا عن الإيمان بغض النظر عن كون الإنسان له دين أم لا.

أوجد سبينوزا فكرة مُغايرة ودافئة عن ممارسة الشعائر الدينية وقراءة الكتب المقدسة فقد كان في ذلك الوقت وحتى يومنا هذا تعتبر الشعائر والكتب المقدسة مفتاح القرب من الله والفوز بفردوسه، لكنه كان يرى إذا كان شخص ما جاهلا تماما بالكتب المقدسة ولديه مع ذلك آراء صحية ونهج سليم في الحياة، فانه قطعا يكون مباركا، وتكون فيه روح الله بحق؛ متجاوزًا بذلك فكرة احتكار الناس لوجود الله فقط في الأديان.

كذلك هاجم سبينوزا فكرة "المعجزات" في الأديان ودورها في قيادة الناس بشكل أعمى، فيكفى أن تبرهن على أمر ما بحدوث معجزة أو بكلمة من رجل دين كي يصدق الناس بشكل قاطع ولا يتناقشون أو يسألون أو حتى يحاولون الفهم.

وبما أن فلسفة سبينوزا هي أساسًا فلسفة تدعو للسعادة والفرح فقد عارض مفاهيم كثيرة في الأديان مثل فكرة التوبة الخاضعة للخوف من العقاب، فكان يؤكد أن الرغبة في الفضيلة لا بد أن تكون من أجل الفضيلة نفسها لا من أجل انتظار ثواب أو تجنب عقاب، كذلك فكرة الزهد واحتقار الحياة والنفس كانت تمثل له أشياء سلبية لأن من المفترض أن يحب الإنسان الحياة ويسعى لسعادته من خلالها.

سبينوزا كان يرى أن الإله موجود، فهناك إله موجود اسمي خير ورحيم على نحو مطلق أي أنه بعبارة أخرى نموذج للحياة الحقة، وأن هذا الإله هو واحد وعبادته وطاعته لا يجب أن تكون إلا في العدل والإحسان للآخرين ولا يجب أن ينتج عن هذه العبادة سواء كانت في إطار دين أو لا، أي زعزعة لاستقرار المجتمع الإنساني.

وعلى الرغم من رؤية باروخ سبينوزا لصلاح الإنسان التقي بعيدًا عن الأديان إلا أنه ظهرت كتابات من رجال دين آنذاك تكفّر من يؤمنون بالله وليس لهم دين بل كانوا يحرضون العامة عليه بعبارة "هذا رجل ليس في صدره دين" أي بعبارة أخرى دمه حلال.

سبينوزا وعلمانية الدولة

لم تكن أفكار باروخ سبينوزا قاصرة فقط على تغيير الخطاب الديني أو تبديل النظرة العاطفية له إلى عقلانية، لكنه كان يُدرك أن الوضع في أوروبا مشترك بين الدين والسياسة، فهيمنة رجال الدين على الحكام أو بمعنى آخر تحالفهم معًا أنتج الجهل والقضاء على الجهل يعني القضاء على سلطة نفوذ رجال الدين وبالتالي تحرر السلطة السياسية منها.

كان سبينوزا يميل إلى الفكر الليبرالي الذي يعنى بتحرير الفرد من هيمنة المؤسسات الدينية وظل يشرح بشكل تاريخي النظم السياسية التي انهارت بسبب خلطها للسياسة بالدين، فكان من الطبيعي أن يصل إلى فكرة سيادة العلمانية وفصل الدين عن الدولة لأن في فصلهما تحقيق لحرية الفكر والاعتقاد وكذلك حق التفلسف.

كذلك وصل سبينوزا إلى شكل الحكم الجديد وهو مراقبة الدولة للدين أو بمعنى أدق لرجال الدين حتى لا يتحولوا إلى سلطة يمكنها التأثير على سلامة الدولة والناس لذلك ناصر فكرة العقد الاجتماعي ومشاركة الناس في الحكم وإدلائهم برأيهم حتى يصبح المجتمع السياسي مجتمعا آدميا لا تحركه وتحتكره سلطة دينية بعينها لكن تحركه المصلحة العامة للإنسانية وعدم الصراع.

سبينوزا كان علامة فارقة في تاريخ التنوير والفلسفة لم يدركها الناس إلا بعد موته، فعلى الرغم من موته صغير السن (45 عاما) وقلة مؤلفاته التي يشتهر فيها (علم الأخلاق – ومقالة في اللاهوت والسياسة) إلا أنه صاحب بصمة قوية وتأثير جبار على أيّ تنويري جاء من بعده، لأنه لم يخش الخوض في تصحيح الأمور للناس أو التأويل والنقد الديني في وقت كانت فيه الكلمة لها حساب الروح وسفك الدماء.

كاتبة من سوريا



الصراع من أجل الاعتراف

فلسفة أكسل هونيث

حسام الدين فياض

"المجتمع الجيد هو المجتمع الذي يسمح لأفراده من خلال توفير الظروف الثقافية والاقتصادية والاجتماعية بتحقيق ذواتهم واستقلاليتهم. كما أنه المجتمع الذي يسمح لأفراده بتحقيق أحلامهم دون المرور من تجربة الاحتقار أو الإقصاء. أو بعبارة أخرى جامعة، فالمجتمع الجيد هو الذي يضمن لأفراده شروط حياة جيدة" (أكسل هونيث*) (1).

يعتبر مفهوم الاعتراف (recognition) من المفاهيم المركزية في الدراسات الإنسانية بشكل عام، والدراسات الفلسفية والسياسية والسوسيولوجية بشكل خاص، ويعني الإقرار بقيمة ما وتقديرها وشرعية وحقوق الآخرين. فقد ظهر عند العديد من المفكرين والفلاسفة أمثال شارل تايلور في كتابه سياسة الاعتراف، وبول ريكور في كتابه مسار الاعتراف. أما مع أكسل هونيث (-1949) ممثل الجيل الثالث لمدرسة فرانكفورت فقد ظهر بعنوان "الصراع من أجل الاعتراف - القواعد الأخلاقية للصراع الاجتماعي" (The struggle for recognition -Ethical rules of social conflict) عام 1992 (2).

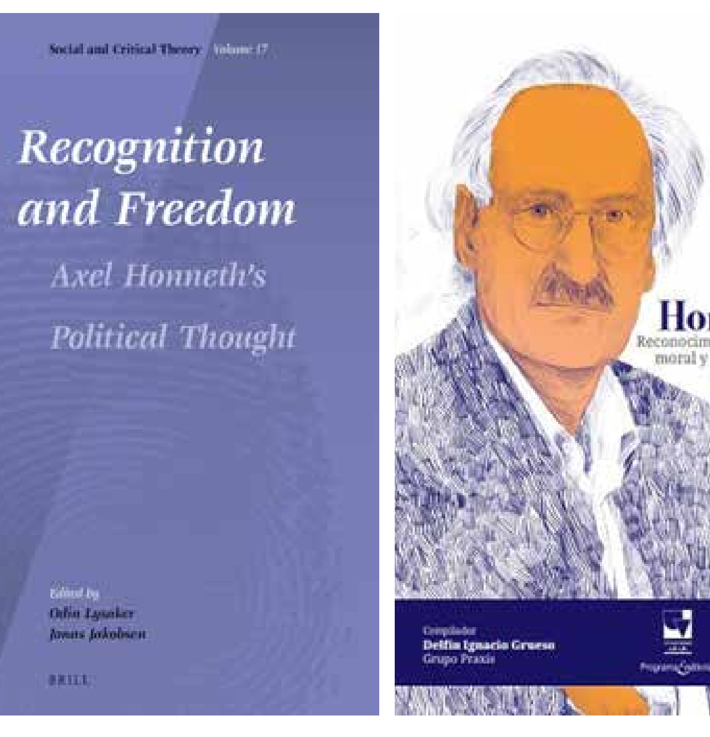
- مفهوم الاعتراف: لغوياً (اِعترَفَ: فعل) اعترفَ بـ يَعترف، اعترافاً، فهو مُعترف، والمفعول مُعترَف إليه، بمعنى الإقرار بالشيء. والاعتراف (اسم) الجمع: اعترافات، وهو مصدر الفعل اعترف. ويقال اِعْتَرَفَ بذنبه أمام القاضي: أَقَرَّ به، اِعْتَرَفَ بالحكومة الجديدة: أَقَرَّ أهدافها وتكوينها، وفي القانون الاعتراف بالحكم: الإقرار بصحة ما ورد في مضمون الحكم تمهيداً لتنفيذه. اصطلاحياً: يشكل الاعتراف بالآخر الطريقة المثلى للتعرف على الذات والاعتراف بها، والاعتراف بالذات وحده يسمح بولوج طريق قبول الآخر، وقبول الآخر وحده السبيل لتحقيق التعايش الاجتماعي. وإن الفرد لا يمكنه أن يدرك ذاته دون أن يمر أولاً بالغير، يمر بالآخر باعتباره فرداً له خصوصيته وتميزه. كما أنه يعني الموافقة والقبول بالشيء بوصفه حقيقياً، "حيث يضمن تكامل عملية بناء الأمة ضمن تعددية ثقافية في إطار الدولة الوطنية والمواطنية " (3). وفي النهاية يعرف هونيث الاعتراف بأنه "الاحترام المتبادل للمكانة المتساوية والفريدة للآخرين" (4).

في حقيقة الأمر، تحتل مقولة الصراع من أجل الاعتراف منزلة أساسية في الحراك الاجتماعي والسياسي، فمفهوم الاعتراف ليس مفهوماً نظرياً فحسب، بل مفهوماً عضوياً ** يتطلب سياسة عملية متعددة قائمة على تفعيل مفاهيم المواطنة والعدل والمساواة والديمقراطية، والتقدير، والاحترام، والهوية. كما أن تشكّل الهوية الذاتية يتعلق تعلقاً جوهرياً بهذا المفهوم، وكذلك النضال في وجه الهيمنة والقهر والفقر والاستبعاد والبطالة واحتقار المرأة وإذلالها (5).

حاول هونيث عبر تنظيره النقدي فتح آفاق جديدة لتطوير النظرية النقدية المعاصرة لمدرسة فرانكفورت في جيلها الثالث من خلال تقديم براديغم الاعتراف بالآخر محاولاً تجاوز نظرية التواصل التي طورها هابرماس، رغم أن الأخير لم يسع بما فيه الكفاية إلى إبراز الطابع الصراعي لما هو اجتماعي، على اعتبار أن الواقعة الأساسية للمجتمع هي الصراع والمنافسة بين الذوات الاجتماعية، بذلك أكد هونيث على أن الصراع من أجل الاعتراف يعني بالدرجة الأولى إرادة الوجود التي تكشف وتشجب الأمراض الاجتماعية والمفارقات الناشئة في المجتمعات الرأسمالية الغربية (6). ومن هنا كانت مهمة النظرية النقدية عند









هونيث تكمن في توسيع النموذج التواصلي ليشمل الاجتماعي بمضمونه النزاعي، فأطلق على نموذجه الجديد مصطلح "نموذج الاعتراف".

إلا أن هونيث بالمقابل أشاد بنظرية أستاذه هابرماس التي دفعت بالنظرية النقدية إلى الأمام وتقديمه لنظرية تُعرف بالتواصل أو الفعل التواصلي، ومقاربته التي تسمح باكتشاف الاجتماعي والعلاقات الجديدة التي أحدثها بين النظرية والممارسة، وهو ما أدى إلى ابتعاده عن أسلافه، وبخاصة فيما كتبه أدورنو وهوركهايمر في كتابهما "جدل التنوير" ولم يكتفِ هابرماس بالنقد فقط كما فعل أسلافه، وإنما قدم نظرية الفعل التواصلي التي تعتبر في نظر هونيث، بمثابة منعطف حاسم في تاريخ النظرية النقدية أو مدرسة فرانكفورت (7). غير أنه بقي متحفظاً على اختزال هابرماس للحياة الاجتماعية إلى البعد اللغوي والتمركز حول اللغة قد يحجب عنها حقيقة التفاعلات المجتمعية ويؤدي إلى عدم القدرة على إدراك التجارب الاجتماعية والأخلاقية المرتبطة بأشكال الظلم والاحتقار وعدم الاعتراف بالأفراد والجماعات.

سعى هونيث من خلال براديغم *** الاعتراف (الصراع من أجل الاعتراف) إلى تأسيس نظرية معيارية للمجتمع تسمح بإعادة بناء التجربة الاجتماعية انطلاقاً من أشكال الاعتراف التذاوتي التي يعتبرها هونيث مؤسسة للهوية حتى تحقق الذات وجودها داخل نسيج العلاقات الاجتماعية وهو بذلك يتفق فيما يخص ضرورة الانتقال من فكرة الذات في العلاقات الاجتماعية والمؤسسات إلى التذاوت الحديثة وبمختلف تمظهراتها كالعمل والتفاعل والتنشئة الاجتماعية، عبر إعادة إدماج بنيوي لأشكال الصراعات الاجتماعية وأنماط التجربة الأخلاقية المعيشة ضمن نموذج معياري للاعتراف المتبادل الذي استلهمه من نموذج هيجل وعمّقه من خلال أعمال هربرت ميد، كما وظف هونيث النظريات السوسيولوجية والسيكولوجية لتعزيز مفهومه عن الاعتراف بهدف الوصول إلى فهم أعمق للعلاقات الاجتماعية والسلوكيات الإنسانية وكيفية تنظيمها، لذلك يرى أن الاعتراف المتبادل كفيل بوضع حدّ للصراعات الاجتماعية القائمة على السيطرة والهيمنة والظلم الاجتماعي (8)، "وعليه فإن عدم الاعتراف أو الاعتراف غير المطابق أو المشوّه يمكن اعتباره ظلماً ويشكل نوعاً من الاضطهاد، لأنه يؤطر ويسجن شخصاً ما أو مجموعة من الأشخاص في نوع من الوجود الخاطئ والمشوّه أو المختزل" (9). فينبثق مفهوم الصراع من أجل الاعتراف الذي يدور حول ما ننتظره وما نتوقعه ونتطلع إليه من قيم ومعايير ذات طبيعة أخلاقية. بمعنى أن الصراع من أجل الاعتراف يعود إلى الإحباط من عدم تحقق الوعود وعدم تلبية المطالب وإلى الانتظار والترقب والتطلع نحو ما هو ضروري للهوية الفردية والجماعية، وذلك من أجل أفق يعمل على توفير الظروف الاجتماعية المناسبة لقيام علاقة إيجابية مع الذات ومع الآخرين (10).

وهكذا ينقل هونيث في كتابه "الصراع من أجل الاعتراف" الصراع من مفهومه البدائي من أجل الوجود إلى الصراع من أجل الاعتراف، ويعتقد أن المجتمعات المعاصرة تصارع من أجل نيل الاعتراف والاحترام والتقدير (11). وهذا يعني أن الاعتراف ليس معطى مباشراً أو أولياً، ولكنه حصيلة صراع ونزاع وحركة قائمة بين المطلب والاستجابة، فالاستقلال الذاتي يظهر دائماً في شكل مطلب، ولأن الذات توجد دائماً في نزاع بين ذاتي، ولأنها تطلب من الآخرين تلبية مطلبها في الاستقلال الذاتي الذي تحتاج إليه حتى تستطيع بناء هوية ناجحة (12)، فتصبح العلاقات الاجتماعية بهذا المعنى علاقات بين ذوات تبحث عن الاعتراف المتبادل (13).

يتكون الاعتراف – حسب هونيث – من ثلاثة أشكال أو نماذج معيارية متميزة للاعتراف هي: الحب، الحق (القانون)، التضامن، يستطيع أفراد المجتمع من خلالها تحقيق ذواتهم والاعتراف بها (14).

1- الحب: إن الحب هو الصورة الأولية للاعتراف، إذ إنه يربط الفرد بالجماعة محددة وخاصة الأسرة التي تمكنه من تحقيق مقصد أساسي يتمثل بالثقة في النفس.

2- الحق (القانون): أما الحق فهو ذو طابع قانوني وسياسي، بحيث يتم الاعتراف بالإنسان كذات حاملة لحقوق ما، ولهذا الاعتراف أهمية كبيرة لاكتساب ما يسمى احترام الذات.

3- التضامن: فهو يحيلنا إلى الصورة الأكثر اكتمالاً من العلاقة العملية بين الذوات وهذا لتحقيق مقصد أساسي يتمثل في إقامة علاقة دائمة بين أفراد المجتمع، بحيث يتمكن الفرد أن يتأكد أنه يتمتع بمجموعة من المؤهلات والقدرات التي تسمح له من الانسجام الإيجابي مع وضعه الاجتماعي، فيحقق ما يسمى بتقدير الذات.

بذلك تكون هذه الأشكال الثلاثة للاعتراف أي الحب الذي يحقق الثقة بالنفس، والحق الذي يحقق احترام الذات، وأخيراً التضامن وهو أساس تقدير الذات. إن



أشكال الاعتراف هذه تحدد من الناحية الأخلاقية التطلعات الأساسية المشروعة داخل النسيج العلاقات الاجتماعية، وتقاس أخلاقية المجتمع حسب هونيث بمدى إمكانية ضمان شروط الاعتراف المتبادل بين الأفراد (15).

غير أن تحقيق هذا الاعتراف لا يمكن أن يتحقق إلا ضمن النزاعات الاجتماعية ولهذا يلعب مفهوم النزاع أو الصراع دوراً أساسياً في حركة التطور الاجتماعي، لأن مسببات وعوامل النزاعات والصراعات الاجتماعية ما زالت قائمة ولم يتم تجاوزها، وهذا يظهر بجلاء من خلال شعور الأفراد والجماعات ووعيهم بالظلم أو بما يسمّى الاحتقار أو الازدراء الاجتماعي المسلط عليهم.

لذلك، سعى هونيث إلى فهم التجارب الأخلاقية المعيشة وتجاوزها من أجل تحقيق الاعتراف بالآخر، انطلاقاً من فكرة أساسية وهي أن هذه المشاعر وما يرتبط بها من أفعال وردود أفعال قد تسمح بتعيين الظلم الاجتماعي، ولكن كيف يتم التعرف على هذه المشاعر أو تجارب الظلم؟

يعتقد هونيث أنه عندما يقرر الأفراد الانخراط في الصراعات الاجتماعية والسياسية لتغيير الأوضاع المعيشة القائمة التي تكرس تجارب الاحتقار الاجتماعي، وهي تقوم على ثلاثة أشكال: يتمثل الأول في الازدراء أو الاحتقار على المستوى الجسدي عبر التعذيب أو الاغتصاب مما يشعر الفرد الضحية بالذل والخضوع لإرادة الغير وتبعيته لهم، حيث تؤدي هذه التجربة إلى فقدان الثقة بالنفس وفي الآخرين. أما الثاني فإنه ينحصر عندما يحرم فرد مّا من حقوقه المشروعة لأن ذلك سيؤدي ضمنياً إلى أن المجتمع لا يعترف بنفس درجة المسؤولية التي يعترف بها لأعضاء المجتمع الآخرين. وينحصر الشكل الثالث والأخير على المستوى القيمي، حيث يرى هونيث أن الحكم على القيمة الاجتماعية لبعض الأفراد بصورة سلبية والتي لا تليق بمقامهم الاجتماعي والأخلاقي، فهذا الشكل من الازدراء يتم على المستوى التقييمي والمعياري وله علاقة مباشرة بكرامة الغير وتقديرهم الاجتماعي داخل الأفق الثقافي للمجتمع (16).

لم يكتف هونيث بتحليل نماذج الاعتراف، ولا بوصف أشكال عدم الاعتراف، إنما حاول أن يقدم بديلاً فلسفياً يستند على مثال الانعتاق ويشكل أفقاً للفلسفة الاجتماعية. وأطروحته الأساسية في ذلك هي أن الصراع من أجل الاعتراف يشكل قوة أخلاقية تعزي وتنمي تطور وتقدم المجتمع. لماذا؟ لأن تجربة الإذلال تشكل منبعاً للوعي، ومصدراً لمختلف حركات المقاومة الاجتماعية والانتقاضات الجماعية لتحقيق العدل والمساواة والاعتراف بالآخر (17). بذلك يعتبر مشروع أكسل هونيث مشروعا فلسفيا يهدف إلى تأسيس نظرية اجتماعية جديدة، بغرض تجديد النظرية النقدية حتى تتلاءم مع التطورات التاريخية الجديدة، وتستجيب للتطلعات الإنسانية الحالية.

أكسل هونيث: ولد في 18 يوليو/ تموز 1949 في إيسِن Essen، فيلسوف اجتماعي ألماني، أستاذ جامعي ومدير معهد الأبحاث الاجتماعية في جامعة جوته في فرانكفورت، ألمانيا. له الكثير من الكتب والمقالات في حقول الفلسفة الاجتماعية والسياسية وعلم الاجتماع.

درس هونيث الفلسفة، علم الاجتماع والأدب الألماني من 1969 إلى 1974 في جامعتي بون وبوخوم عُين أستاذاً مساعداً لعلم الاجتماع في جامعة برلين الحرة عام 1977، حيث تابع دراسته أيضاً وتخرج بلقب دكتور في الفلسفة عام 1983 عن أطروحة موضوعها "فوكو والنظرية النقدية"، نُشرت لاحقاً في كتاب بعنوان "نقد السلطة". عُين بعدها أستاذاً مساعداً في جامعة جوته في فرانكفورت، حيث قدم أطروحة التأهيل للأستاذية عام 1990 تحت عنوان "الصراع من أجل الاعتراف". درّس في عدة جامعات قبل أن يعود نهائياً عام 1996 إلى جامعة فرانكفورت كأستاذ للفلسفة ومن ثم كمدير لمعهد الأبحاث الاجتماعية الشهير، الوظيفة التي شغلها يورغن هابرماس وتيودور أدورنو من قبله.

يركز هونيث في أبحاثه على الفلسفة الاجتماعية، وتتمحور الكثير من أعماله حول نظرية الاعتراف (بمعنى التقبّل، الإقرار بقيمة مّا وتقديرها)، التي طورها في أطروحة التأهيل المذكورة سابقاً. كما أنه يهتم بإشكالية التشيؤ في المجتمعات المعاصرة، فيحاول في كتابه "التشيؤ" إعادة صياغة هذا المصطلح في ضوء نظرية الاعتراف، فيُرجِع كل أشكال التشيؤ إلى باثولوجيا الذاتية المشتركة وليس لخصائص بنيوية في الأنظمة الاجتماعية كما نظّر كارل ماركس أو جورج لوكاتش. والموضوع الأساسي لديه، كما لدى هابرماس، هو إعادة بناء الأخلاق في العلاقات بين البشر، فهو يسعى مثلاً، في كتابه "باثولوجيا العقل" إلى تحديث "النظرية النقدية" المجتمعية، التي وضعتها فيما مضى "مدرسة فرانكفورت" وتطويرها باتجاه أخلاقي الطابع. كما أنه ينادي في بحثه "الحق في الحرية" بـ"الأخلاق الديمقراطية".

كاتب من سوريا

الهوامش:

هونيث هو رئيس تحرير مشارك في المجلة "الألمانية للفلسفة"، "الجريدة الأوروبية للفلسفة"، و"أبراج". نال هونيث عدة جوائز ثقافية منها جائزة إرنست بلوخ (2015) وجائزة برونو كرايسكي (2016).

(1) نورالدين علوش: حوار مع الفيلسوف الألماني أكسل هونيث: الصراع مع القيم العالمية مغامرة ناقصة، مؤمنون بلا حدود، حوارات، 11 يناير، 2020. https://www.mominoun.com/

(2) كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، الدار العربية للعلوم ناشرون وآخرون، بيروت، ط1، 2010، ص (105).

(3) مهند مصطفى: سياسة الاعتراف والحرية (سجال وإطار نظري تحت طائلة الراهن العربي)، مجلة تبين، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، العدد: 17، المجلد: 5، بيروت، 2016، ص (77).

(4) المرجع السابق، ص (82).

** ما يكون جزءاً لا يتجزأ، أي المتكونة من أجزاء مترابطة لا تتجزأ.

(5) الزواوي بغوره: الاعتراف (من أجل مفهوم جديد للعدل) دراسة في فلسفة الاجتماعية، تقديم: فهمي جدعان، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2012، ص (5).

(6) مونيس أحمد: التأصيل الفلسفي لنظرية الاعتراف في الخطاب الغربي المعاصر أكسل هونيث نموذجاً، رسالة دكتوراه، قسم الفلسفة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة وهران 2، الجزائر، السنة الجامعية 2018/2017، ص (43)

(7) الزواوي بغوره: الاعتراف (من أجل مفهوم جديد للعدل)، مرجع سبق ذكره، ص (167).

*** البراديغم: النموذج أو المثال أو القِياس أو البراديغم ويستعمل غالباً مقروناً بالفكر مثل النموذج الفكري أو النموذج الإدراكي أو الإطار النظري، وقد ظهرت هذه الكلمة منذ أواخر الستينات من القرن العشرين في اللغة الإنكليزية بمفهوم جديد ليشير إلى أي نمط تفكير ضمن أيّ تخصص علمي أو موضوع متصل بنظرية المعرفة. البراديغم بذلك هو مفتاح من المفاتيح التي تُمكننا من فهم مجال السوسيولوجيا، وتجعلنا ندرك كيف تتفاعل مكونات المجتمع فيما بينها، الشيء الذي يَدفعنا نحو التساؤل حول طبيعة هذا المجتمع، هل باعتباره كوحدة متجانسة أم كمجموعات مختلفة تتنافس فيما بينها بشراسة سعيا للسيطرة وتحقيق المصالح؟

البراديغم يُمَثل نموذجاً في كيفية تفكير الإنسان في الأمور والأشياء والأحداث المرتبطة بالواقع، اعتماداً على مجموعة من المفاهيم والنظريات التي ترسم وجهة نظر معينة حول موضوع محدد، سواء كان في السوسيولوجيا، أو الفن، أو الأدب، أو السياسية، أو قوانين الفيزياء.

(8) مجموعة مؤلفين: الفلسفة الألمانية والفتوحات النقدية، إشراف وتحرير: سمير بلكفيف، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، ط1، 2014، ص ص (233 – 234)

(9) الزواوي بغوره: الاعتراف (من أجل مفهوم جديد للعدل)، مرجع سبق ذكره، ص (76).

(10) المرجع السابق، ص (171).

(11) مهند مصطفى: سياسة الاعتراف والحرية، مرجع سبق ذكره، ص (83).

(12) الزواوي بغوره: الاعتراف (من أجل مفهوم جديد للعدل)، مرجع سبق ذكره، ص ص (171 – 172).

(13) كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، مرجع سبق ذكره، ص (105).

(14) مجموعة مؤلفين: الفلسفة الألمانية والفتوحات النقدية، مرجع سبق ذكره، ص (234)

(15) كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث، مرجع سبق ذكره، ص(110).

(16) المرجع السابق (بتصرف)، ص ص ص (111 – 112 – 113).

(17) الزواوي بغوره: الاعتراف (من أجل مفهوم جديد للعدل)، مرجع سبق ذكره، ص (178).



مقال

مهمة الفلسفة حسب جيل دولوز

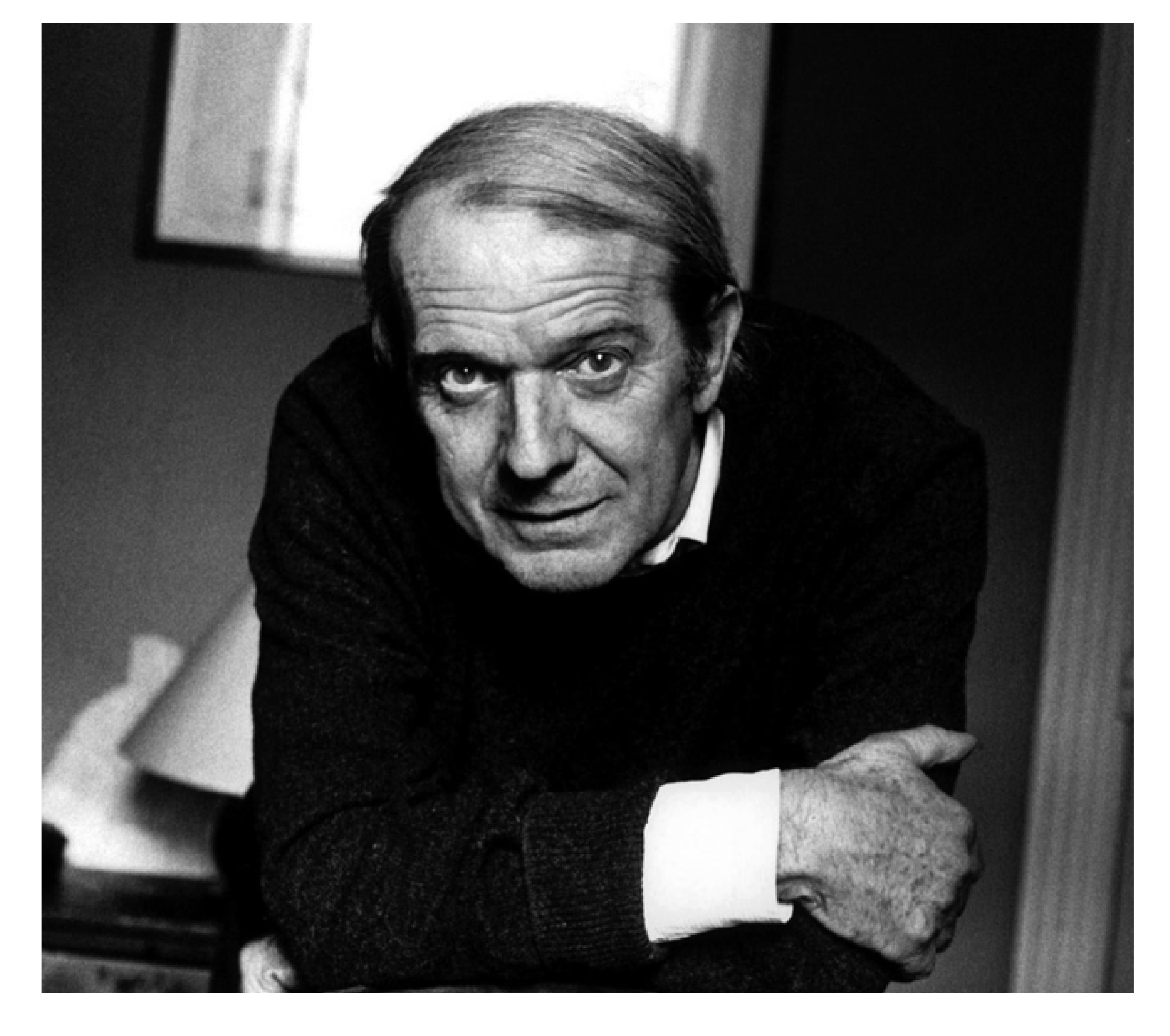
يوسف أمجيدة

إن السؤال الفلسفي الذي في الغالب ما يتجنبه الفلاسفة، هو سؤال: ما هي الفلسفة؟ لأن الفلسفة اليوم ليست هي الفلسفة في العصور الوسطى أو في العصر الحديث، إذ تختلف مجالات الفكر من مرحلة إلى أخرى، لهذا نجد هناك من ربط الفلسفة بالتفكير وهناك من ربطها بالتأمل والبعض الآخر بالحقيقة، ولكن بعد ما استقلت مجموعة من العلوم التي كانت تنتمي إلى حقل الفلسفة، مثل علم النفس وعلم الاجتماع، مما دفع بعض الفلاسفة والمفكرين وخصوصا فلاسفة تيار ما بعد الحداثة، للبحث عن مهمة للفلسفة وعما يميزها عن بقية العلوم الاخرى، وأهمهم: الفيلسوف الفرنسي جيل دولوز (1925 - 1995)، الذي خَلُص إلى أن مهمة الفلسفة لا هي بتفكير ولا بتأمل، بل مهمتها الأساسية تكمن في خلقها للمفاهيم وإبداعها. وهذا ما دعانا لطرح بعض الإشكالات، التي تراود كل باحث في مجال الفلسفة المعاصرة وتاريخها: لماذا جعل دولوز مهمة الفلسفة الأساسية هي خلق المفاهيم؟ وما طبيعة هذه المفاهيم؟ وإلى أيّ حد يمكن اعتبار الفلسفة وحدها القادرة على خلق هذه المفاهيم؟

إن جعل مهمة الفلسفة تنحصر في هذا الشأن، ليس بالأمر الهين، بل هو نتاج نظرة شاملة ودقيقة لتاريخ الفلسفة، مما دفع دولوز إلى نقد الفلاسفة الذين جعلوا من الفلسفة مبدأ شاملا للتأمل والتفكير أو التواصل، كما هو الشأن عند الفيلسوف الألماني يورغن هابرماس، الذي ذاع صيته في العالم الغربي، بسبب نظريته عن الفعل التواصلي، والذي اختار طريقا مغايرا عن معاصريه، لأنه نظر للحداثة على أنها مشروع غير مكتمل، ولازال في حاجة إلى من يطوره ويصل به إلى أبعد حد ممكن، عكس تيار ما بعد الحداثة [1]؛ الذي يحمّل الحداثة السبب في كل الكوارث والأزمات التي نعيشها اليوم، لهذا نجد دولوز يقول في كتابه "ما هي الفلسفة"، "إن الفلسفة ليست تأملا، لأن التأملات هي الأشياء ذاتها...، وليست تفكيرا، لأن لا أحد في حاجة إلى الفلسفة للتفكير في أيّ شيء كان، فنحن نعتقد أننا نعطي الكثير للفلسفة حينما نجعل منها فنا للتفكير، لكننا نجرّدها من كل شيء...، ولا تجد الفلسفة أيّ ملجأ نهائيا في التواصل، الذي لا يعمل بالقوة إلا في مجال الآراء، وذلك من أجل خلق(الاجماع) وليس من أجل خلق المفهوم" (دولوز،1997 ص31).

فما يسعنا قوله، هو أن دولوز ومن معه، قد عملوا على نقد كل التيارات التي تنظر إلى الفلسفة كنسق تاريخي. مما جعل دولوز يؤسس نظريته الفلسفية على مبدأ التعدد والاختلاف الذي استقاه من الفيلسوف الفرنسي برجسون (1859 - 1941)، كما أنه لم ير أن هناك فرقا كبيرا بين الفلسفة والعلم، بل رأى أن "كلاهما من أساليب الفكر الإبداعي، ومكملان لبعضهما البعض، إلى جانب الفن" (موسوعة ستانفورد للفلسفة، 2019، ص34).

فإذا كانت الفلسفة ليست تفكيرا شاملا أو تأملا أو تواصلا، فما الذي تبقى للفلسفة؟ قد يكون دولوز على صواب حين جرد الفلسفة من طابعها الشمولي والنسقي في عصر يشهد التعدد والاختلاف، وقد تكون غاية دولوز الأساسية هي أن يجعل للفلسفة موضوعا خاصا بها، يميزها عن باقي العلوم الأخرى التي أصبحت تلعب دورا مهما في المرحلة المعاصرة. ولهذا فدولوز لا ينكر أهمية هذه العلوم بل يقر "أن العلوم والفنون والفلسفات في الحقيقة مبدعة بدورها، حتى وإن كان إبداع المفاهيم بالمعنى الدقيق يرجع إلى الفلسفة وحدها. لا تكون المفاهيم في انتظارنا وهي جاهزة كما لو كانت أجساما سماوية، ليست هناك سماء للمفاهيم. بل ينبغي ابتكارها وصنعها" (دولوز،1997، ص 30)، بمعنى يجب على الفيلسوف أن يبدع المفاهيم الخاصة به، وألا يعمل على إعادة طرح المفاهيم السابقة وكأنها منزّلة من السماء، لأن المفاهيم وليدة مجتمعاتها وثقافتها وبنت زمانها، ولا بد أن يكون هناك هدف أو حاجة تدفع الفيلسوف إلى خلق هذه المفاهيم، لأنه لا الفنان ولا صانع أفلام يرسم أو ينتج فيلمًا سينمائيا بلا هدف أو حاجة تدفعه لإبداع ذلك، فمهمة الفن حسب دولوز هي "إبداع العلامات التي بدورها ستدفعنا خارج عادتنا الحسية إلى حالات الإبداع" (موسوعة ستانفورد للفلسفة، 2019، ص 36)، ولهذا يرى دولوز أن الفن لا يمكن أن يكون مدركا، ولكن يمكن أن يكون محسوسا فحسب.



لقد استمد دولوز فكرة إبداع المفاهيم من الفيلسوف الألماني نيتشه حين قال "لا ينبغي أن يكتفي الفلاسفة بقبول المفاهيم التي تمنح لهم مقتصرين على صقلها وإعادة بريقها، وإنما عليهم إبداعها وطرحها وإقناع الناس باللجوء إليها" (دولوز، 1997، ص 31)، ولهذا يتوجب على الفيلسوف أن يتوخى الحذر دائما من المفاهيم التي تتناقل من فيلسوف إلى آخر، بل يجب أن يعمل هو بنفسه على خلقها. لكن السؤال هو: كيف يتم خلق هذه المفاهيم؟

يتولد المفهوم حسب دولوز حين "يقوم فيلسوف بنقد فيلسوف أخر، حيث يعملان على إذابة المفاهيم القديمة وإبداع أخرى جديدة"(دولوز، 1997، ص 50)، لهذا يرى دولوز أن أولئك الذين ينتقدون دون أن يبدعوا أيّ مفاهيم، فهم ينتقدون بأدوات ليست بأدواتهم مثل (الجدل الهيجلي،



والنقد الكانطي أو الكوجيتو الديكارتي) فهذه أدوات مستهلكة، قد يكون لها دور في زمانها أما اليوم فنحتاج إلى أدوات جديدة ومفاهيم مستقلة بذاتها، لهذا يؤكد دولوز على أن مهمة الفيلسوف الأساسية هي إبداع المفاهيم والدفاع عنها، ولكن كيف يمكننا تمييز المفهوم الفلسفي عن غيره من المفاهيم؟ يجيب دولوز أن المفهوم الفلسفي "ليس تمثيليا ولكنه تركيبي؛ ليس إسقاطيا وإنما اقتراني، ليس تراتبيا وإنما تجاوري، لا يحيل على غيره وإنما هو قائم بذاته" (دولوز، 1997 ص 104)، أي أن المفهوم لا يخلق من مفهوم آخر بل هو يخلق من ذاته ولكن بشكل تجاوري، له علاقة بالواقع ومشكلاته، وكما يقول في هذا الصدد ليبتنز "يتحدد المفهوم بقوامه الداخلية وقوامه الخارجية، ولكن دون أن تكون له إحالة، إنه ذاتي الإحالة، إنه يطرح نفسه ويطرح موضوعه، في الوقت ذاته" (دولوز، 1997 ص 44)، فبالنسبة إلى قوام المفهوم الداخلي يتعلق الأمر بعدم انفصال مكوناته عن بعضها البعض، رغم اختلافها، وهذا ما يصب في الجانب النسبي للمفهوم. بينما القوام الخارجي يخص "العلاقة التي تجمع المفهوم بغيره من المفاهيم الموجودة على المقام نفسه...، حيث يلتقي المفهوم بغيره من المفاهيم، فيتولد شيء جديد بين المفاهيم، لا ينتمي إلى هذا ولا ذاك" (قوتال، 2018، ص183). وهذا ما يؤكد أن المفهوم يحتوي على صفة المطلق والنسبي معا، لأنه لا يوجد من شيء، بل هو من ذاته ولذاته، حتى إن هذه المفاهيم الفلسفية تعيد فعاليتها بذاتها أثناء حدوث أية مشكلة تستوجب إعادة طرحها.

وبما أن الفلسفة هي إبداع للمفاهيم، فهي في حاجة إلى شخصيات مفهومية، تساهم في تحديد هذه المفاهيم والتعريف بها وخلقها كذلك، لهذا نجد معظم الفلاسفة أبدعوا شخصياتهم المفهومية، التي في الغالب ما تحمل أسماء مختلفة؛ إما أسماء علم مثل: شخصية سقراط عند أفلاطون، وزرادشت عند نيتشه، غير أن هذه الشخصيات في غالب الأحيان تكون هي المتحدث الرئيس داخل فلسفتهم، وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل عمّن الذي يتحدث، هل الفيلسوف أم الشخصية المفهومية؟ فإذا كان الفيلسوف يتحدث من خلال هذه الشخصية، فهذا العمل لا ينطبق على الفيلسوف وحده، لأن الروائيين والمسرحيين، دائما ما يبدعون شخصيات يعبّرون من خلالها عن أفكارهم، مثل الراوي - السارد، في الروايات، ولكن الشخصية المفهومية عند دولوز، ليست هي ممثل الفيلسوف، بل العكس من ذلك؛ "الفيلسوف ليس إلا غطاء لشخصيته المفهومية وللعناصر الأخرى التي هي وسائط وذوات حقيقية للفلسفة، فاسم الفيلسوف ليس إلا اسما مستعارا لشخصيته المفهومية" (قوتال، 2018، ص204). لهذا قال دولوز إنه لا أهمية للمفهوم وهو منقطع عمن يُمَفْهِمُه.

خاتمة

حقا إن إبداع المفاهيم من خصائص الفلسفة ولا شيء غيرها، وهذا ما يجعلها تكتسب مشروعيتها في كل مكان وفي كل علم حاول توظيف مفاهيمها، ولكن في المرحلة المعاصرة، ظهرت بعض المجالات المنافسة للفلسفة في مهمتها، مثل علم الاجتماع ومجال المعلوميات والاتصالات والترويج التجاري، مما جعل دولوز يرفض رفضا قاطعا نظرية هابرماس التواصلية، لأنها تُدخل الفلسفة في نقاش مع قوى تعمل على قلب كوجيتو الفكر والوجود، إلى كوجيتو البيع والسلعة، حيث أصبح الفيلسوف هو الشخص القادر على التأثير في الأشخاص الآخرين أثناء عرضه للمنتوج. فمجال الربح والبيع، يجعل قيمة الفلسفة تتراجع؛ لأنها لا تنتج السلع بقدر ما تنتج المفاهيم والقيم. ولهذا السبب يجب أن تكون هذه المفاهيم الفلسفية قوية؛ كي تستطيع أن تقاوم وتدافع عن نفسها. ولكن ألا يمكننا القول إن حصر مهمة الفلسفة في إبداع المفاهيم، هو من جعل الفلسفة تنظر إلى هذه المجالات الحديثة كمنافس لها؟

باحث من المغرب

مصادر ومراجع:

دولوز جيل، غتاري فيليكس (1997) ما هي الفلسفة. (ط1). ترجمة: مطاع صفدي، بيروت: مركز الانماء القومي.

موسوعة ستانفورد للفلسفة (2019). جيل دولوز، ترجمة: مروان محمود ومحمد رضا، مجلة الحكمة (دون عدد)، ص ص: 1 - 53.

قوتال زهير (2018) المفهوم الفلسفي عند جيل دولوز. (ط 1). بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.

[1] ما بعد الحداثة: هو أسلوب في التفكير ظهر في الغرب المعاصر، يميل إلى التشكيك في الطريقة التقليدية لتفسير الحقيقة والعقل والهويات والأفكار، والتأسيس لمناقشتها من منظور نسبي سوسيولوجي بعيد عن أسلوب الميتافيزيقا.



مرثيةُ المدينةِ التي ضيَّعتْ

نوري الجراح

لا تنبشوا قبري، قال شيكسبير

هل هؤلاء اللاعبون في الهواء الطلق ممثلون هزليون
أم قتلة محترفون استأجرهم الأمير هاملت،
ووزع عليهم الأقنعة؟

لا تنبشوا قبري، قال شيكسبير

إن كنت أنا نصف الأعمى،
بعيني الكليلتين عرفتهم واحداً واحداً
وميزتهم من ظلالهم..
الراشحة دماً
فكيف لا أعرف الشخص الذي أعطى الشاهد النصل ليستأصل لسانه.

هكذا تكلم مخرج النسخة الأخيرة من «المسرحية».

والآن،
يا لحيرتنا،
قال النظّارةُ
لدينا وثائق كثيرة عن ممتلكات وضرائب تخص شيكسبير ،
وما من كلمة واحدة عن عطيل أو ماكبث أو حتى عن مهرج الملك لير.

لا تبحثوا في الكواليس قال شرلوك هولمز، في مقاعد النظارة، هناك، يجلسُ كاتب الظل القتيل.

*لم يعثر في وثائق شيكسبير على أي إشارة إلى أعماله المسرحية. وهذا مصدر شكوك في أن تكون ثم شخصية أخرى تحمل الاسم نفسه كتبت الأعمال الموقعة باسم شيكسبير.

أكاذيب المريد

لو تعلق الآلهة كلهم، ومعهم صبيان المدينة بطرف ا لسلسلة
وكنت أنت في الطرف الآخر
لاخترت أن أكون معك،
متدلياً
كما تتدلى أنت،
ومن تحتنا تلوب سبعة أسود جائعة.

لن يخيفني اضطراب البحر، ولا زلزلة الجبل!

مرثيةُ المدينةِ التي ضيَّعتْ

من سيسكنُ هذه المدينة بعد ألفِ عام؟
أيّ بشرٍ وأيّة كائناتٍ، وبأيّ كلماتٍ سيتبادل السكان التحيات والأخبار؟
وفي الاحتفالات، عندما تدمع من الوجد عيون الرجال الواقفين تحت الأعلام
ما الاسم الذي اختاروه للمدينة التي كان اسمها دمشق؟

بأصواتٍ تغص بالدمع سينشد الطلاب في مدارس المدينة نشيدهم الوطني
ولكن بأي لغة سيتكلم أولئك الذين يدلفون إلى الحوا نيت؟

إذا كانت 10 سنوات من حياتي لا أكثر دوختها خمسة جيوش أجنبية
أشعل جنودها النار في كل روض وسوق ومعبد
ولم يتركوا بيتاً إلا وفيه صورة مجللة بالسواد
فكيف لي أن أخال هذه المدينة بعد ألف عام؟

إدفع، يا رجل الزورق،
دع عصاك المقدسة تغوص في النهر
وتعاونك في طرد هذه المدينة
من خيالي
وراء، مع الماء،
وراء
وبلا عودة...
دع الزورق يشرئب، وينهض، كما لو أن أرواح شجر الحور أهدته أغصانها الخافقة..
لا أريد لعيني الكليلتين أن تريا من بعد هذه البساتين
ولا لقلبي أن يخفق مرة أخرى بحب هذه المدينة.

انتحار صَفَنْبَعْل في سرتا
سنة 203 ق.م

لمَ أنتِ هنا،
وراءَ سبعةِ أبوابٍ،
حتى لكأنّكِ استدرجتِ الموتَ إلى بهوٍ ورحتِ تُرشدينَ خطوتَهُ.
الستائرُ مرفوعةٌ، والنُّورُ يغمرُ البهوَ والكأْسُ مترعةً تلمعُ في شمسِ يدكِ،
سمراءَ
بعصبٍ نزقٍ.
صدرُكِ الخافقُ بالفِكْرةِ أُرْسِلُ إلى جفنكِ
الذي لمْ يُغمض طوال ليلةٍ
رَجْفَةً رَهِيفَةً،
هنا أنا هنا، الجَسَد والصَّخْرَةُ، والرُّوحُ الهاربةُ.
***
الهضابُ تنهضُ لتراك وأَنْتِ تَخرجينَ من حُجرةٍ وتتوارين في أُخرى،
لسانُ النّار يلتهمُ الصورةَ
والهواءُ يلهثُ
الهواءُ يعصفُ، الهواء يلهمُ الحرائقَ، والضحى يصطخب بصرخات المتقهقرين على أبواب القصر..
***
ما من رسولٍ آخرَ، هنا، في هذه السَّاعةِ، سوى الموتِ،
ما من خطواتٍ لنزيلٍ آخرَ في المدينة والقصرِ سواه..
***
ويا لهذا المطلع اللاهب، وقد بلغتْ عرباتُ روما ساحاتِ سرتا،
وعلى درجاتِ الرخامِ، سُمِعَتْ سنابكُ الخيلِ وهي تقدحُ بحدواتِها الشررَ، وصليلُ السيوفِ وهي تلهو بالمصائرِ..
***
لم أنتِ هنا..
وابتسامتك التي هربت بالشعاع، ملأت وجهك اليافع.. بالشحوب
وفي كل خطوة لقدمك الصغيرة على رخام الموت تهدّمتْ صرخة امرأة في شرفة تحترق، وضَوّى أنين فارس يسقط عن فرس.
لا مزيد
لامزيد
لامزيد
حتى لكأنك وأنت توصدين باباً نوميدياً على باب قرطاجي، وفي قبضتك كأس النهاية، كنت تودعين صخرة سرتا، لتطأي بقدمك السمراء تراب الفكرة الأولى في كنف جبال بعيدة في سوريا البعيدة.
***
هل رحت تطلبين هناك في أعالي الشرق جثمان حنا بعل، أم رمتِ مصيره الخاطف.
***
ما من فنيقي في نوميديا أو بونيقي في ليبيا يسلم سيفه لروما...
أو معصمه للقيد..
شكراً لك، يا عشتارُ
لالتفاتتكِ الفاغيةِ بطيبِ الحقول، وكرمك الهادي،
وأنت تضيئين للنصل خفقةَ القلبِ في صدر الملك، لئلا يصل بيده إلى الباب، لئلا يفتح ذلك الباب أبدا،
ويرى قبلة شفتيه الراجفتين على اليد السمراء الناحلة
والكأس الفارغة قربَ راحتها الهامدة على الرخام.

*صفنبعل: ابنة ملك قرطاجي وزوجة الملك الافريقي صفاكس، ملك نوميديا.. دفعت بزوجها لمحاربة روما، وعندما خسر الحرب أمامهم واحتلت عاصمته سرتا. انتحرت.

لندن 20-9-2021

فتيانٌ دمشقيون في نزهة

شَجَرَةٌ تلك، أَمْ سَرابٌ يتمرأى في شَجَرَةٍ،
بَلغنا الحافَّةَ ورَأَينا لِسَانَ الهَاوِيَةَ
فلنعط أيدينا، لعلّنا نعودُ بقربة الماءِ، أو بفاكهةِ صَيْفٍ في صِحافٍ.

هضبةٌ وراءَ هضبةٍ
وأَقْدامُنا الغائِصةُ في لاهِبِ الرَّملِ سَرابٌ يَلْهو بسَرابٍ.

ارتوينا من عطشٍ، ووتَّرْنا الأقواس..
وها سَهْمُ الفِكْرَةِ يَلْهَثُ
ويسبقُ
ويَطْلُبُ الأَسْوار.

هلْ نَحْنُ جنودٌ في نُزْهَةٍ،
أَمْ منشدونَ عميٌ في جوقةٍ تائهةٍ بَعْدَ مقتلةٍ في خلاءٍ؟
فُتِحَت البواباتُ وهُرِعَ شُبَّانٌ، في إثرهم صَبايا مكحَّلاتِ العُيُونِ طائشاتٍ كالمَناديلِ
السَّنابِلُ تَتَطاوَلُ والشَّمْسُ تَلْمَعُ على أَسِنَّةِ الحِرابِ.
اليومَ نذهبُ إلى الحَقْلِ، ولنْ نَجِدَ أَرْضَ المَعْرَكَةِ،
لا نبالَ، ولا أَقْوَاسَ،
لا حِرابَ،
ولا طَعَنَاتْ.
تَرَكْنا السِّيوفَ في الخَزَائِنِ،
والدُّرُوعِ التي كَتَبَتِ القَصَصَ تَرَكْنَاها في الظِّلالِ..

الترابُ غَيّبَ الحِرابَ المَكْسُورَةَ في الأَعْنَاقِ،
والجريحُ الذي تَقَلّبَ قُرْبَ مَصْرَعِهِ، مَرّ على جَبْهَتِهِ هَواءُ الأَصِيْلِ، ولَمْ يَكُنْ في صَدْرِهِ أَثَرٌ مِنْ طَعْنَةٍ.

أَحُلْمٌ ما أَرَاهُ؟ قالَ المُسَافِرُ للطَّريقِ، وقَدْ طَالَتْ وقَصُرَت.
وطالَتْ
وقَصُرَت،
قَبْلَ أَنْ يَنْهَضَ السَّرابُ ويَفْتَحَ لهُ الأَبْوابَ.
***
البَنَاتُ الَّلواتي تَشَبَّثْنَ بدُرُوعِنا وأَجْهَشْنَ عِنْدَ البواباتِ،
ومَيَّزْنَ مِنْ وراء الأسوارِ صُراخَ الهالكينَ مِنْ صَيْحَاتِ النَّاجِينَ،
وصَلْنَ إلى الحَقْلِ بخُوانِ الخُبْزِ وجِرارِ الماءِ،
ووجَدْنَ المِعْوَلَ في جِوارِ الشَّجَرَةِ..
والهواءَ مسترخياً في الظلِّ.

كيفَ أُفَسِّرُ، إِذَنْ، ذلكَ الجُرْحَ الذي يَنْزِفُ في قَصِيدَتي؟
***
أَخْطو وأَخَالُ أَنَّنا لَمْ نَكُنْ هُنا يَوْماً
وهذهِ الكُسُورُ في الأَضْلاعِ،
والشَّمْسُ التي أسْوَدَّتْ في دَمِنَا، ويَبِسَتْ على أَرْضِ المُقْتَلَةِ،
لَمْ تَكُنْ سِوى سَطْرٍ في حِكايةٍ رُويتْ على فِتْيَةٍ اضطجعوا في ظلالِ شَجَرَةٍ على الطَّريقِ..
سَطْرٌ هارِبٌ مِنْ صَيْفٍ مُفْعَمٍ بهَوَاءِ سَمَرٍ في صَيْف.

مَشَيْنا النَّهاراتِ، وخَطَونا اللَّياليَ طالبينَ دِمَشْقَ التي تَرَكْنا في الأَصْيافِ.

كلمات لايوس

لماذا أخرج من البيت وأعود إلى البيت؟
أخرج وأعود،
ثم أخرجُ
وأعود..
لماذا أفعل ذلك، مراراً،
ما دمتُ أعرف
أنني..
سأضجع في السرير المرأة التي ستنجب لي قاطع طريق
يقف لعربتي،
بين البيت والسوق،
ويضع في عنقي السيف،
ثم يذهب أخيراً، ليزين عنقها بالأزهار.

*لايوس الملك: والد أوديب الملك.

حنا بعل من على هضبة في سوريا

من سواكَ أخاطبُ عندما ما من سواك ينظرني إذ أخاطبُ،
أعطيت صوتي للريح، وخطوتي للصخرة الهاربة
وللجبال الشاهقة أعطيت عيني اللتين نظرتا الأرض من شواهق الجبال.
يد لخصر المرأة
أعطيت
وأخرى لمقبض السيف،
وحيثما شعت شمس وأعشت عين الناظر،
رأيت الجمال يختطف القلب والشعاع يتكسر على الدرع المشبَّع بالسهام.

***

والآن،
من على هضبة في سوريا المحلّقة بين الأرض والسماء
أنظرُ قرطاجَ التي اقتطعت بالسيف قلبي.

***

بعلُ، بعلُ..
يد لمقبض السيف وأخرى لكأس الشوكران.

*حنا بعل: المحارب القرطاجي/الفينيقي، بعد سقوط قرطاج أمام الرومان عاش سنواته الأخيرة لاجئا في شمال سوريا. انتحر عندما حاولت روما استعادته من منفاه. قبره الرمزي موجود اليوم في أنقرة/تركيا.

الزائر

ما أفعل بيدي أنا الذي ولدت بلا يدين؟
ما أفعل بأيامي التي يعتصرها الالم
ويقدمها لي في كأس؟
أنا هنا،
على مقعد في جوار نافذة
موصدة
من عام
أسمع، لكنني لا أرى.

في النهارات، أعني ليس في وقت كهذا الوقت
صخبُ أناس أحياء في الجوار
يملأ أسماعي.

المجهول يقترب، المجهول يصعد الدرجات
أسمع الباب يبكي، والجدران ترتعد
المجهول يفتح بالمفتاح
العتبة ترتجف
أنفاس الدهليز تتهدج.
المجهول
كائن بسلطات استثنائية
وإلا كيف قيض له أن يملك مفتاح بيت لشخص اختفى منذ عام؟

صلاح المر



لعله جاء يتأكد إن كانت نبتت لي يدان
وما أزال ساكن هذا البيت.

ما الذي سوف يحدث

تَخَيَّل لو أَنَّهُ وَصَلَ
أخيراً،
ولَمْ نَكُنْ
لا أنا ولا أَنْتَ
هُنا.

تَخَيَّلْ ما الذي سوفَ يَحْدُثُ
لي ولكَ
عندما يَصِلُ ولا يَجِد أَحَداً في انْتظارِهِ!.

تَخَيَّلْ أَنْ نَعُودَ إلى هذا المكانِ
ولا نَجِد في انتظارنا أحداً
لا أَنا
ولا أنتَ
ولا هؤلاء النّظّارة،
ولا حَتّى قاطع التذاكرِ المحبوسِ وراءَ الزجاجِ في انْتظارِ غودو.

تَخَيَّلْ يا فلاديمير!

*فلاديمير: إحدى الشخصيتين في مسرحية «بانظار غودو» لصامويل بيكيت

جنازةُ قوس قزح

أُذَكِّرُكِ بأَسمائكِ،
يا دمشق..
لعلي أهزُّ رُقادَ مَن دُفنوا تحتَ تلك الأَسماء
وذهبوا
عميقاً في الأرضِ..
لأَراهُمُ وهم يرفعونَ التُّرابَ عن قاماتِهِم،
ويَخرُجونَ
باللآلِيءِ والأَصواتِ،
وفي جنازةِ قوسِ قُزح يطوفونَ بكِ الأَرْضِينَ
وعلى وجوههِمُ وراحاتِهُمُ أَسماؤكِ القتيلة.

***

أُذَكِّرُكِ بأَسمائكِ، بالسماوات التي ارتجفت وتخبطت على حجارة الجبل،
وبالأجنحة التي فاضَ بها النهر،
صبيتك الذين أعطوا أصابعهم للمطارق،
يرقدون، الآن، في طمي النهر،
وعيونهم التي فَقَأَتها المخارز، بأسى تنظرك،
يا دمشق.

فتيتكِ الذين خرجوا من الكَهف
ملأوا البحار بالمراكب،
والموانىء بالأمنيات.

أُذَكِّرُكِ بالجرارِ المُحَطَّمةِ
وبالشرقِ الذي ضَجَّ بأشواكِ العَطش.

خطبة تيمورلنك

لماذا بعد مائة عام يا هولاكو، أحتاج إلى أمراء مسيحيين يتقدمون جيشي
لتُفتح لي الأبواب ويأمن الدمشقيون سيفي؟
قضاة المدينة المخطوفي الالوان من الرعب يتسلقون الأسوار في الليل..
وينتشلهم جنودي بالسلال،
ويدلفون عليّ خيمتي بالعروض..
ذكاؤهم الوقاد لن يعصمهم طويلاً، من لهفة السيف هنا
ولا من غضب القلعة هناك..
لو كنت مكانهم ونظرت إلى هذا الجيش الجرار على أبواب المدينة
لما رأيتُ إلا ما رأوا، وما لما فعلتُ إلا ما فعلوا..

***

وداعاً لشهامتك الوثنية،
يا هولاكو
أنا تيمور المسلم حاججتُ العلماءَ في خيمة غازلتها السماء تحت أسوار دمشق،
وبلسان محمدي انتصرت على الفلاسفة القضاة.

***

أولم تكن حماقة تلك، أن ينتحر شجعان القلعة برماح جنودي وكرات النار المرسلة من الشواهق؟

***

أين أنتَ يا برقوق الهارب لأريك منجنيقاتي التي تركت لها ظهرك وفررت إلى مصر؟
سأسمعك وأنت في قصرك على النيل أصوات الحجارة
وهي تتفتت من حصون دمشق وأنين أبراجها المنيعة
وهي تردم الخنادق بالمدافعين.
سأرسل لك في جحرك القاهري رؤوس أمرائك المذعورين الذين تخلفوا عن نجدة القلعة وتخفوا بملابس الدراويش في المدراس والبيمارستانات.

***

ثلاثة أمراء مسيحيين تقدموا في دمشق جيش هولاكو قبل مائة عام:
"هيثوم" الأرميني، و"كتبغا نوين" المغولي، و"بوهمند" الأنطاكي.
لكنني أنا تيمور الأعرج،
لم يعوزني لأهزم القلعة في لؤلؤة الشرق سوى حيلتي التي هي صلاتي
وبراعتي وأنا أردد اسم محمد.

***

ما على الفاتح حرج إن هو أطلق السيف في رقبة ا لمستأ من ،
بالسيف يكتب الفاتح التاريخ، ليكتب المؤرخ بالقلم.

***

حفاة، سأسوق هؤلاء المفاوضين الحاذقين تحت عمائمهم الغليظة، إلى سمرقند وبخارى،
ومن كل دمشقي في قافلتي المتلألئة على طريق الحرير
سأباري الأمم بما ستراه الأمم:
الصائغ، والوراق، والحائك، والنساج، والخياط والفانوسي، والزجاج والفواخيري، والنقاش والحداد، والنجار، والقواس والاقباعي والفلاح والبيطري والخيمي والموسيقي، ومعهم القضاة الأربعة، وكاتب الديوان، وحامل دفتر الخراج، ونافخ البوق، وفي طليعتهم صانع السيف.
سيجرد جنودي لؤلؤة الشرق من أسوارها، ويحملونها على أكفهم إلى أقصى الأرض،
لتتلألأ - بإذني أنا تيمور- هي ومآذنها في صحارى التتار.

اليوم الذي جاء بالأمس

كيف ليوم غدٍ أن يأتي من الخلف،
أن لا يقبل أبداً من الوجهة التي توقعتَ،
أن يهجم من الخلف، ويحمل إلى عينيك الأشياء نفسها التي عُرفت من قبل،
التوقعات التي لا يريد أحد أن تظهر له مرة أخرى.
سأرخي الستائر،
لا أريد لضوء النهار أن يعيد علي المنظر نفسه،
ولا لهذا الباب الذي أحكمت إغلاقه
أن يفتح مرة أخرى
للطارق الرسول
وفي يده اللفافة نفسها للمرة الألف.

نشيد آموري

لو عرفتُ أنا آموري
أَنَّ مَصيري أَنْ أقِفَ على صَخْرَةٍ
وأَنْظُرَ الخليقَة التّائهةَ
هذه،



صلاح المر

لربطتُ نوحًا إلى الصَّاري
وحَشَوْتُ أُذُنَيه بالخَشَبِ.
العاصفةُ تَأْكُلُ السَّفينَ، والبَحْرُ يَلْتَهِمُ السَّماءَ
ولو عَرَفْتُ، أَنَّني سأَقِفُ،
أنا المَلَّاحُ العَرِيقُ
وأنظر ألسنةَ القاعِ تلتهم العُلَى
لَمَا رَجوتُ الله، أن يُرسِلَ ذلكَ الطَّائِرَ.

***

ولأنني أنا آموري نَزِيلُ قطعةِ ليلٍ، أسيرُ قلعةٍ في جزيرة
سأرمي بجسدي ورائي مثل ملابس خَلِقَةٍ
وأخرجُ،
أنا صُورَتُه المَمزَّقَةُ،
وهو المندوبُ السامعُ، رجلُ ما قَبْلَ الطوفان
والقبضةُ التي وَجَّهتِ السفينَ إلى جبلِ قاسيونْ.

*قاسيون: جبل في دمشق تقول أسطورة أن سفينة نوح لامست قمته.



دفتر يوميات

قطوف من ينابيع البدايات

عبد الرحمن بسيسو

«بَوحٌ أوَّل»

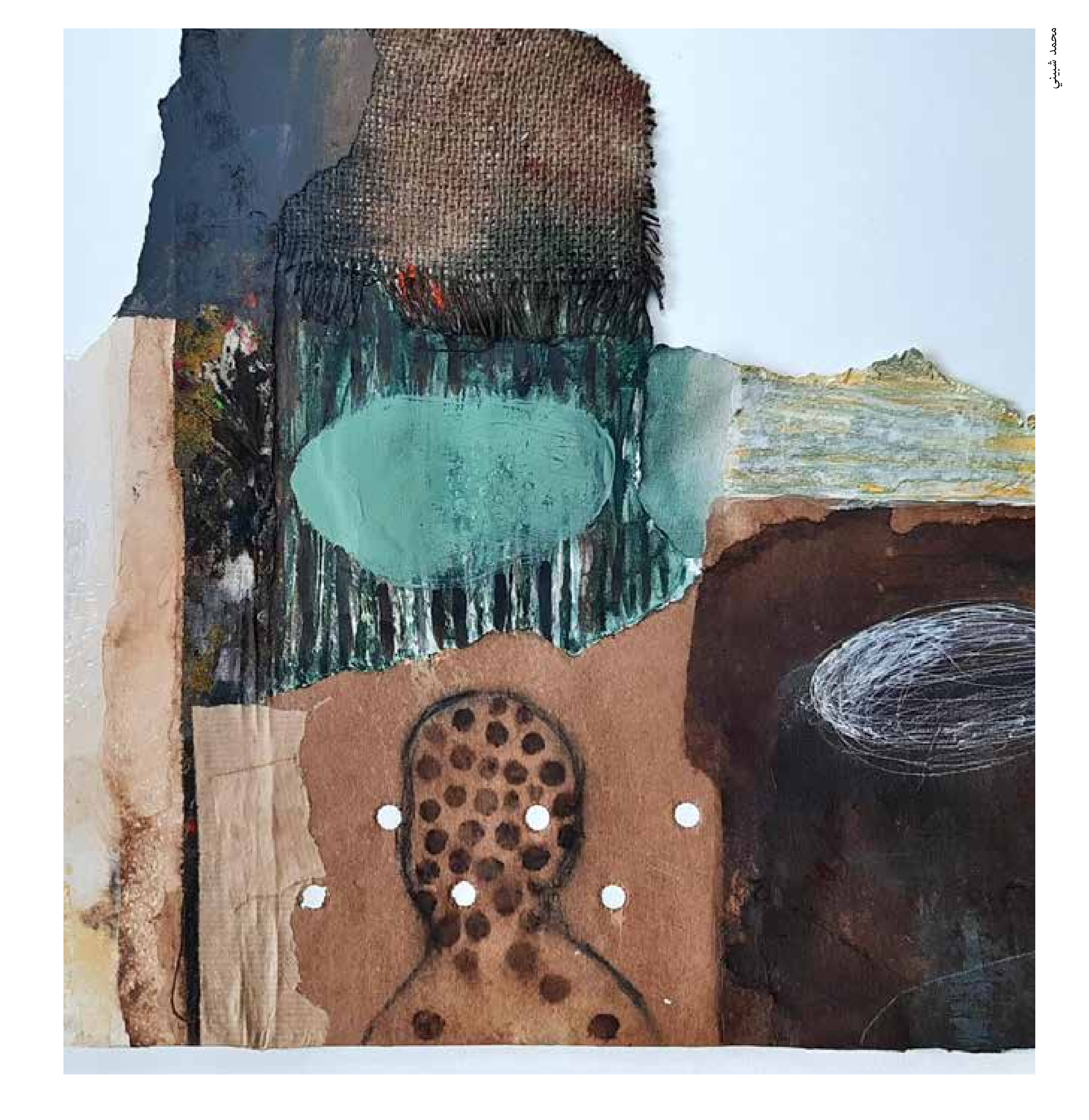
I

كانَ الطِّفلُ الذي كُنتُهُ قد أكْمَلَ، للتَّوِّ، مسيرةَ صُعُودٍ مُرْهِقٍ صوبَ رأسِ تلَّة رمليَّة تقعُ على حافَّة شاطئٍ لا تكفُّ موجاتُ بَحْرِهِ عن إرسال الأصوات والإشارات والنَّسائم، فيما ثلاثُ طائرات حربيَّة إسرائيليَّة تُحلِّق في السَّماء، على عُلوٍّ مُنخفضٍ، مُرْسِلةً هديرها الصَّاخب في جميع الأرجاء وهي تُلقي أوراقاً مُلوَّنةً تبيَّنَ، فيما بعدُ، أنَّها مناشير مكتوبة بلغةٍ عربيَّة ركيكةٍ تدعو النَّاسَ إلى الاستسلام ورفع الأعلام البيضاء. وعلى الجهة المُقابلة لهذه التَّلَّة، كانَ ثَمَّةَ ثلاثُ دبَّاباتٍ تحتلُّ رأسَ تلَّةٍ رمليَّةٍ تَتَوارى خَلْفَ «جُمَّيْزةٍ» و»توتةٍ» تُواريان خَلْفَ أغْصَانِهِمَا الكثيفة المُثقلة بأوراقٍ خضراء، وثمارِ تينٍ شآميٍّ أحمرَ وفِرْصَادٍ تميلُ حُمْرتهُ القَانيةُ إلى سَوادٍ، بيتاً صَغِيراً هو بمثابة جزءٍ من طابق أرضيٍّ لبيتٍ رماديٍّ كانَ قيدَ الإنشاء، وقد أُريدَ لهُ أنْ يتكوَّن من طابقين أو أكثر، إلاَّ أنَّ إرساءَ جميع أساساته، وتجهيز طابقه الأرضي للسُّكنى لم يَكُونا قد اكْتَمَلا بَعْدُ.

***

يتكوَّنُ الجُزْءُ شِبْه المكتملُ من الطَّابق الأرضي الذي حُوِّلَ على عجلٍ إلى مَسْكنٍ صغيرٍ لأسرةٍ كبيرةٍ تضمُّ أُمَّاً ترمَّلت بفقدِ ربِّ الأسرة قبل نحو عامين، ولمَّا تكن قد تجَاوزت الأربعين من عمرها، وثمانية أولاد وبنتين تتراوحُ أعمارهم ما بين الخمسة وعشرين عاماً وأربعة أعوامٍ ونصف العام، يتكوَّنُ هذا الجُزْءُ من مُدْخَلٍ مستطيل متوسط المساحة ذي باب حديديٍّ ينفتحُ على شُرفة واسعة تُطلُّ من عُلوٍّ يربو على الأربعة أمتارٍ على «شارع النَّصر»، وعلى الجانب الأيمن من هذا المُدخل يَقَعُ سُلَّمٌ حجري يقودُ إلى السَّطح العلوي، وممرٌ قصير يُفضي إلى ممرٍّ آخر تتوزَّعُ على جانبيه ثلاث غرفٍ؛ اثنتين للنَّومِ، وواحدة لاستقبال الضُّيوف، وصالة واسعة نسبيَّاً، وحمَّامين تعلوهما سُدَّة ذاتُ باب صغير يقعُ في الجزء العلوي من الحائط الأيسر لمطبخ واسع تمَّت تهيئة بتشكيلات متنوِّعة من المازيكو المائل إلى الحُمره وألواح الرُّخام الأرجوانيّ. وتنفتحُ إحدى غرف النَّوم، وغرفة الاستقبال، والمطبخ الواسع، والصَّالون العريض المتدِ باستطالة لافتة والذي هو بمثابة قاعة متعدِّدة الأغراض يجري فيها تناول الطَّعام وإكمال الواجب المدرسي إلى جانب حوائجِ عيشٍ أخرى، على أربع شُرفات تحيطُ بالبيت من الأمام، ومن اليمين واليسار، مُظَلَّلةً بشجيرات فُلٍّ وياسمين تتسلَّق أغصانها المفعمةُ بالزُّهور اليانعة، بيضاء وصفراء، أعمدة الشُّرفات عبر شَبَكاتٍ من أخشابٍ رفيعةٍ وحبالٍ وأسلاكٍ تتيحُ لها أنْ تتدلَّى على الجدران والشَّبابك ليتضوَّعَ أريجُ عطرها الشَّآمي في أرجاء الحديقة وأنحاء البيت متمازجاً مع أريج «الحنَّاء» و»الفتنة».

أما الحائطُ الخَلْفِيُّ، المُطلُّ على حديقةٍ واسعةٍ تَغْمُرها أشجارُ فواكه وحمضيات وأشجارٌ مثمرةٌ أخرى، كالنَّخيل والجوَّافة والسَّفرجل والعنَّاب، وشجيراتُ زهورٍ وورودٍ، وأشتالُ نباتاتٍ، وخضرواتٌ متنوِّعة، فيما تتوسَّطُ حيِّزها الشَّمالي الغَربيّ بركةُ ماءٍ تأخذ شكلَ نجمة ثُمانيَّة ذات نافورات، فقد تُرِكَ بلا مَحَارة خارجية تَقِيهِ وتُزَيِّنه، فظلَّتْ أسياخٌ حديديةٌ مُدَوَّرة تُطلُّ برؤوسها من ثناياهُ، وكأنَّما هي تتهيَّأُ لاستقبال ما سيُدْخلُ على البيت من إضافاتٍ تُكْمِلُ إنشاءهُ حينَ مَيْسَرة. وعلى بُعدِ بضعة خطواتٍ من بركة الماء، كان ثَمَّة «حظيرة» هي أشبهُ ما تكون بكوخٍ خشبيٍّ أو بيتِ حياةٍ صَمَّمتهُ الأمُّ، وأشرفت على تنفيذه، وهيَّأته من الدَّاخل ليضمَّ في رحابه الواسعة «بيوت حياة» هي أعشاشٌ وأقفاصٌ وأقنانٌ وأشكالٌ أخرى تَعدَّدت تصاميمها وتنوَّعت لوازمها وملحقاتها وتباينت مواضعُ وضعها لتُلبِّي حاجات أنواع عديدة من



محمد شبيني

الطيور الدَّاجنة والحيوانات التي جعلت الأمُّ من تربيتها وتنميتها هواية مُحبَّبةً من قبل أنْ تتحوَّل هذه الهواية إلى حاجةٍ عمليَّة ماسَّة، أو إلى مهنة منزليَّة أملاها العَوزُ المُسَيَّجُ بالكرامة والكبرياء، ومتطلباتُ العيشِ الأساسيَّة التي يحول دون تأمينها «ضِيقُ ذاتِ يَدٍ» يُمْعِنُ في التَّقلُّص والضِّيق!

أمَّا على الجانب الأيسر من هذا البيت الصَّغير، المُحاط بحديقة تعهَّدتها الأمُّ الفتيَّةُ الصَّارمةُ بعنايةٍ حثيثةٍ وتنسيقٍ جماليٍّ لافت، والمُشْرِفِ من عُلوٍّ على «شارع النَّصر»، فقد كانَ ثَمَّة بيتٌ مكتملُ الإنشاء، مكونٌ من طابقين، ويلي سوره العالي طريقٌ عريضٌ يتجه غرباً باتجاه الشَّاطي، وشرقاً باتجاه حيِّ الشِّجاعيَّة وجبل المُنْطَار، مُروراً، بأجزاء من حيِّ الرِّمال، والأماكن والأحياء الأخرى، كمدرستي «فلسطين» و «اليرموك» وحارتي «التُّفاح» و»الدَّرج»، و»جامع السيد هاشم» و»قبر شمشون»، و»مدرسة الزَّهراء»، و»الجامع العمري الكبير»، و»المدرسة الهاشميَّة» التي تقعُ عَلَى



تلَّة الزَّهراء المُحاذية لحيِّ الشجاعيَّة، الأشهر بين أحياء مدينة غزَّة، والذي هُو مِسْقَطُ رأس كاتب هذه السُّطور.

وعلى الجَانب الأيمن من البيت، حيثُ تمتدُّ عرائشُ العنب الأحمر والأسود والأخضر والأبيض متبوعةً، على امتداد السُّور الحجري، بأشجار برتقال يافاوي وكلمنتينا ومندلينا وخشخاش وليمون وزيتون وسفرجلٍ وعِنَّاب، فيمتدُّ شارعٌ صغيرٌ متوسطُ العَرض ينتهي من جهة الغرب بالتَّقاطع مع شارع يتحاذى، لمسافة محدودة، مع «مُعَسْكَرِ للاجئين الفلسطينيين المسيحيين» ويُمتدُّ باتجاه شمال مدينة غزَّة في مُحاذاة «مُعَسْكر الشَّاطئ للاجئين الفلسطينيين» اللَّذين أنشأتْهُما، في خمسينات القرن الماضي، وكالة غوث وتشغيل اللاجئين الفلسطينيين «أونروا»، وصولاً إلى بلدة «جباليا» ثمَّ «بيت لاهيا» التي تقعُ على تخوم الأرض الفلسطينيَّة التي تمَّ احتلالها من قبل العصابات الإرهابيَّة الصُّهيونيَّة في حوالي منتصف العام 1948، ليُنشأ عليها كيانٌ احتلالي استيطانيٌّ بات يُسمَّى ب»دولة إسرائيل»!

وعلى الجهة الموازية لهذا الشَّارع الصَّغير الذي يمتدُّ لمسافة تربو على خمسة دونمات، أقامت الأونروا، على عجلٍ، مدرسةً (ابتدائيَّة) للذُّكور أُطلقت عليها اسم «مدرسة غزة الجديدة» كما أقامت على الجانب المُقابل من «شارع النَّصر» الذي تُطلُّ عليه هذه المدرسة من جهة الشَّرق، مدرسة (إعداديَّة) أُخرى، بالاسم نفسه وللذكور أيضاً، تُطلُّ عليه من جهة الغرب، فيما كانت مدرستان للإناث قد أُقيمتا على حافَّة «مُعسكر الشَّاطيء» لتطلَّا على الشَّارع الموازي لشارع النَّصر من جهة الغرب، وهو الشارع الذي كان قد أُطلق عليه فيما أذكرُ، الآن، اسم «شارع الشِّفاء»، وما ذلك إلا لأنَّهُ يمتدُّ جنوباً حتى يصلُ «مستشفى الشِّفاء» الشَّهير أيضاً، ليتجاوزهُ وصولاً إلى شارع «عُمر المُختار» حيثُ يقعُ مبنى «المجلس التشريعي» الذي يرتفعُ أمامه، في نهاية ممر عريض يفصل بين اتجاهي الشارع في ما يُشبه حديقة عامَّة، تمثالُ «الجندي المجهول».

كان تمثالُ «الجندي المجهول»، الذي لم يكفَّ كاتب هذه السُّطور طوال سنوات طفولته وفتوَّته عن مجالسة أصدقائه تحت قدميه، قد بُنِيَ في العام 1957 فوق قبر جنديٍّ فلسطينيٍّ مجهول. وخلال حرب حزيران 1967، دمَّرَ جيش الاحتلال الإسرائيلي هذا النُّصب التّذكاريَّ الذي أمدَّ أهل غزَّة بأملٍ ينبعُ من مغزى استمراريَّة وجوده ونُبل دلالته. وفي العام 2000، أعادت السُّلطة الوطنية الفلسطينية بناءَهُ، فظلَّ منتصب القامة، مشدود السَّاعد قابضاً على سلاحه المُوجَّه صوبَ مُحتلِّي فلسطين من اليهود الذين جيء بهم إليها من أبعد بعيد، إلى أنَّ قصفته الطائرات الحربية الإسرائيلية في كانون الأول (ديسمبر) 2005 فلم يُدَمَّر تماماً، غير أنَّه تعرَّض للقصف، مرَّة ثانية، أو ربَّما للتَّفجير من قبل عناصر حركة إسلامويَّة مُتزمِّتة أيديولوجيَّاً، في حزيران (يونيو) 2007، فنهضت بلدية غزَّة بإعادة بنائه من جديد بوصفه مَعْلماً لا تكتملُ صورة غزَّة إلا بانتصاب قامته العالية وسطَ أجمل ميادينها، وأكثرها بهاءً، وعلوَّ شأنٍ، وقيمةٍ، ومغزى وجود.

II

كانَ «ربُّ الأسرة»، الشَّيخ الأزهري، والمُفكِّر المُتَنَوِّر، محمد خُلوصي عُمر أحمد بسيسو، المولود في العام 1909 ميلاديَّة في «حارة بسيسو» في «حيِّ الشِّجاعيَّة» في «مدينة غزَّة» الفلسطينيَّة، والحاصل على شهادة «العَالِميَّة» الأزهريَّة في اللُّغة والأدب والفقه، والذي يشغل منصب «قاضي غزَّة الشَّرعي»، إلى جانب مناصب أخرى وإسهامات لافتة في الشِّعر والفكرِ والنَّقد الأدبيِّ والنشاط الثقافي والاجتماعيِّ والنِّضال الوطني، قد انتقلَ، على عجلٍ، إلى جوار ربِّه، في السادس والعشرين من نيسان (أبريل) 1965؛ وكانت قِصَّةُ «رحيل الأب»، هي أوَّلى قصص التَّشابك الخالد ما بين الحياة والموت التي كان على طفلٍ لمَّا يتجاوز الرابعة عشرة من عُمْرِهِ أنْ يُواجهها، وأنْ يكتنزَ تفاصيلها، بدقَّة متناهية، في باطن عقله، وشغاف قلبه، ووشائج ذاكرته، وعُروق وجدانه، ليستعيدها، باكياً أو مُحفَّزاً أو فخوراً مُعتزَّاً، كلَّما أحكمت الحاجةُ إلى الأب الذي غابَ، أو الذي آصْطُفِيَ من قبل الوجود لمواصلة الحياة في مجاله الأبدي، قبضةَ خِنَاقها الدَّامي على روحه الغائمة في وجودٍ تعسُّفيٍّ غائمٍ ومرير، أو في مفترقِ طريقِ خيارٍ يُفْضِي إلى إبداع حياة تتهيَّأُ للإطلال على وجودٍ حُرٍّ، كريم وخلَّاقٍ، صَافٍ ونبيل!

بعدَ عَصْرِ اليوم السَّابق لرحيل أبيه المُفاجئ، أي يوم الأحد الموافق 25 نسيان (أبريل) 1965، أبصرتْ عينا الطِّفل، الذي تمكَّنَ، بعد نحو عامين وواحدٍ وخمسين يوماً، من الوصول إلى رأس التَّلة الرَّمليَّة، أبصرتِ الأبَ مُجَالِسَاً، على حافَّة النَّجمة الثُّمانيَّة ذات النَّوافير، صَدِيقَهُ، رجلَ القانون، قُضَيَ العَبَادْلَة الذي كان يَشْغَلُ مَنْصِبَ قاضٍ في المحكمة المركزية لقطاع غزة. كان الصَّديقان الحميمان، القاضي الشَّرعي والقاضي المدني، يجلسانِ، قُبَالةَ بعضهما بعضاً، على مقعدين صغيرين من خشبٍ وقشٍّ، وبينهما طاولةٌ صغيرةٌ تمدَّدت فوقَ سطحها المُغطَّى بشرشفٍ فلسطيني مُطَرَّزٍ طاولةُ نَرْدٍ قديمةٍ يبدو أنَّ الشَّيخ قد ورثها عن جَدِّه الشيخ لأبيه الشَّيخ، كما ورث عنهما العلم والمعرفة والقضاء الشَّرعي وعِمَادة، أو مشيخة، الطُّرق الصُّوفيَّة في قطاع غزَّة.

ولم يكن للطِّفل الواقف الآنَ على حافَّة الشُّرفة المُطِلَّة على بركة الماءِ مُتكئاً على كوع يده اليُمْنَى المُثَبَّت على سطح درابزينها الواطئ، وحاضناً في باطن كفِّه الأيمن ذقنهُ مُركِّزاً بَصَرُهُ في تحديق لا يَرْمِشُ، أنْ يُبصرَ فحسب، بَلْ كانَ لهُ أنْ يلتقط الصَّوتَ أيضاً، أعاليةً كانت نبراتُ هذا الصَّوت أم خفيضة، فلم تكنْ الشُّرفة التي يقفُ على حافَّتها، الآن، ببعيدة عن بركة الماءِ النَّجميَّة ذات النَّافورات إلا ببضع خُطواتٍ فحسب.

وفيما كانَ يُركِّزُ تحديقَ بَصَرِهِ على التقاط أدق تفاصيل وجهي القاضيين المُتجالسين وإشعاع عينيهما، وحركة يديهما وكفَّيهما وأصابعهما وهي تُلقي مُكَعَّبيّ النَّرد السُّداسيين العاجيين على سطح الطَّاولة الخشبيِّ، أو وهي تُحرِّكُ الأحجار البيضاء والسَّوداء المُستديرة فتغيِّر أماكنها وأشكال اصطفافها، كانَ يُصْغي إلى أصوات قرقعة إلقاء المُكعَّبين وتحريك الأحجار، وإلى «الحوار الخلَّاق» بين الفقيه الشَّرعيِّ ورجل القانون المدنيِّ، وهما يتحاوران، عبر لعبة النَّرد الخالدة، بشأن الحياة والموت، الوجود والعدم، البقاءِ في الدُّنيا الفانيَّة أو الرَّحيل عنها!

مرَّ بمحاذاة البركة النَّجميَّة طفلان، هما شقيقا كاتب هذه السُّطور الأصغرين، هَمَّام وشَديد، وللاسمين، بالطَّبع، دلالاتُهما الكاشفة عن جانب من جوانب رؤية والدهما الشَّيخ الأزهريِّ للعالم، إذْ أراد لأبنائه أنْ يتوافروا على وافرِ الهمَّة، وقوَّة العزم، وبسالة الإقدام، وامتلاك النَّفس عند الغضب، وذلك إلى جانب خصائصَ وسماتٍ أُخرى تحمل أسماءُ أبنائه وبناته الأخرين، الفرديَّة أو المُرَكَّبة، جوهر دلالاتها: بسَّام، أحمد صخر، سُلَافة، مُحمَّد وضَّاح، عبد الرَّحمن، سَائد، عُمَر، أَسْماء، ثُمَّ همَّامٌ وشَديد، والطِّفلان اللَّذان غادرا الحياة في هيئة ملاكين من أثير بعدَ أنْ تجسَّدا، لوقت قصير، في هيئة مولدين آدميين من رحم أمٍّ: سَهلٌ ووضَّاح.

ببطٍ وتؤدةٍ، مَرَّ الطِّفلانُ بُمحاذاةِ البركة النَّجميَّة وقد دفَعَا عُنقيهما إلى الخلف ليلامسَ آخرُ رأس كُلٍّ منهما طَرف كتفيه وأوَّلَ عَمُودهِ الفِقَريِّ، مُفْتَرِضَين، بحذقٍ طفوليٍّ، أنَّ هذا الوضع سيُعزِّز قدرتهما على التَّحكُّم في تحريكِ طبقٍ نجميٍّ طَائرٍ تُمْسِكُ كفُّ واحدهما اليُمْنى بِبَكرة خَيْطِه، فيما هو يُمرِّرُ من بين سبابة كفِّه اليُسرى وإبهامها المزيد من المدى الخيطيِّ ليدفعَ الطَّبقَ، في تتابع مُحْكَم القَدْرِ وقَلَقٍ بَادٍ، نحوَ مزيدٍ من العلوِّ في فضاءاتِ سماءٍ صافية تُظَلِّلُ بَحْراً خَفِيفَ الموج، وتِلَالاً رمليَّة تُفْضِي إلى معسكر لُجوءٍ مُكتظٍّ يقعُ على حافَّة شاطئٍ رمليٍّ مُغَطَّى بزلفٍ، وأصدافٍ بحريَّة، وطحالبَ لزجةٍ، وعظام أسماكٍ!

لَمْ يُبصرْ الطِّفلانِ المُحدِّقَانِ بإمعانٍ في طبقيهما الورقيين الطَّائرين، واللَّذين تتسابقُ أصابعهُما على إيصالهما إلى أعلى عُلوٍّ مُمكن، لم يُبصرا والدهما وصديقهُ المُتَجَالِسَين على حافَّة بركة ماءٍ نجميَّة ذات نافورات، فَمَرَّا عنهما بخطوات وئيدة حتَّى خَالَ سُورُ الحديقة دونهما ومتابعة الخطوِ، فأسندا ظهريهما إلى حافَّته الخشنة وأخذا يُتابعان، بانهماكٍ، قيادة طبقيهما الورقيَّين الطَّائرين، ويتأمَّلان، بدهشةٍ طفليَّة، دُنُوَّهما من السَّماء التي تَعْلُو سطحَ البحر، وتبدُّل ألوانهما مع تبدُّل مواضعهما في الفضاء، وتباين درجات انعكاس أشعة شمسِ الأصيل على سطح ورقهما الصَّقيل اللَّمَّاع!

أمَّا الطِّفلُ الواقفُ على حافَّة الشُّرفة المُطِلَّة على تلك البركة مُركِّزاً بصرهُ على وجه أبيه، فقد كانَ لهُ أنْ يلتقطَ صوتَ الأبِ وهو يُغطِّي مُرور ابنيه الطِّفلين، همَّام وشديد، بمحاذاة البركةِ على نحوٍ خاطفٍ. ومع مُرور الطِّفلين أمامَ بصر أبيهما، مرَّت برهةُ صَمْتٍ تأمُّليٍّ تُوِّجَتْ بإطلاق تعليق تساؤليٍّ موجزٍ مسكونٍ بنبرةٍ خفيضةٍ تَمْزِجُ بالأسى الكظيمِ شعوراً غامضاً بدنوِّ الأجل وتطلُّعاً لاهباً إلى متابعة حمل أمانة الحياة وتمكين الصَّغيرين من الخطو الواثق في مدارات الحياة صوب مستقبلٍ زاهرٍ يرجوهُ لهما: «مش حرام هدول يعيشوا أيتام»! ولم يَكُنْ للطِّفل الواقف على الحافَّة أنْ يتبيَّن ما إذا كانَ والدهُ يُوجِّهُ هذا التَّساؤلَ إلى نفسه، أم إلى صديقه القاضي الذي يُلاعبه النَّردَ، أم إلى سَيِّد الخَلْقِ والكَونِ والقَضَاءِ والقَدَرِ والعُلوِّ العَالي، أم إليهم أجمعين وقد اجتمعوا في إهابٍ بُرهةٍ وجوديَّةٍ كُلِّية تجلَّت في كيانِهِ فأنطقتهُ سؤالاً سكتت عن الإجابة عنه لأجلٍ غيرِ معلوم!

III

فَورَ ارتطام وجدانه بسؤال اليُتْمِ الذي تزامن إطلاقهُ مع نزول قرص الشَّمس إلى أغوار البحر وشروع طائر العتمة في فرد أجنحته السَّوداء، ذهبَ الطِّفلُ إلى غُرفة النَّوم ليجلس على الأرضِ، عند أقدامِ سَريره الصَّغير، ضامَّاً أصابعَ كفِّه اليُمْنَى على شيءٍ يُحكِمُ قبضته عليه خوفَ تبدُّده، ومُغْلقاً فَمَهُ على شفتين متلاصقتين وفكَّين مُلْتَحِمَين ولِسَانٍ يحترقُ بجذوةِ سُؤال صَيَّرَ اللِّسانَ جَمْرةً أحالت كهفَ الفمِ أتوناً جَمْريَّ اللَّهب!

ولأمدٍ غير قَصير، مكثَ الطِّفلُ الجالسُ، وحيداً مُنْكفئَ الرَّاس، عند أقدام السَّرير غارساً كوعَ يده اليُمنى في قطن فرشته، يفتحُ قبضة كَفِّه اليُمنى ويُغلقها بحزنٍ غامضٍ وتوترٍ كظيم، فما إنْ تنفتحُ قَبْضَةُ الْكَفِّ حتَّى يتوالى ارتسام كلمات السُّؤال الجَمْري على سطح باطنه: «مش» «حرام» «هدول» «يعيشوا» «أيتام» «؟!»، وما إنْ تنغلقَ حتَّى تكونُ الكلمات جميعها قد تجسَّدت في صِيغةِ سُؤالٍ مُكْتملِ الأركان: «مش حرام هدول يعيشوا أيتام؟!».

ولعلَّ المدى الذي استغرقه فتحُ قبضة الكفِّ وإغلاقها، في عُزلة تامَّة وبتواتر زمنيٍّ بطيء متطابق البرهات، أنْ يكون هو ما رسَّخَ حضور هذا السُّؤال الوجوديّ، عبر تشكُّلاتٍ صُوريَّة وتجلِّيات مُتَصَوَّرة وتَخَيُّلاتٍ لا تُحصى، في أعماق وجدانِ طفلٍ لم يَكُنْ قد وصلَ رأسَ التَّلة الرَّمليَّة، بعدُ، ليُدركَ لِلُيُتم من مَعْنىً آخرَ غيرَ السَّلبِ والفَقْدِ المُفْضِيان إلى الارتطامِ بقبح العالم وضراوته عبرَ الولوج في حالٍ من العجزِ المهيضِ المتواكب مع شُعورٍ مُتفاقمٍ بالهشاشة وقابليَّة الانكسار!

كانَ للعينين أنْ تُبصرا كلمات السُّؤال وأنْ تكتنزاها في شرائح الذَّاكرة الرَّائية على نحو ما ارتسمتْ في المشهد الذي أبصرتاهُ، وفي خطوط باطن الكفِّ التي أمعنتا في تأملها وهما تقطرانِ بدمعٍ تبصران نظيرهُ يقطر من ثنايا الخطو. وكان للأذنين أنْ تلتقطا نبراتِ الصَّوتِ التي اخترقتهما اهتزازاتُ موجاتها كأسياخٍ مُحمَّاة، وأنْ تكتنزاها في شرائح الذَّاكرة السَّامعة، ليتضافرَ نفاذُ إشعاعات الضَّوءِ مع اهتزاز موجات الصّوت في قرعِ عظمَ الجمجمة حتَّى يثقباهُ وصولاً إلى مركز استقرارهما الأبديِّ في ألياف الدِّماغ وثنايا خلاياهُ! ولم يكن للطِّفل النَّائم في قلبِ كابوسٍ خانق يتشكَّلُ في أقبيةِ يُتْمٍ قَدْ يأتي، أنْ يتفادى توالي نفاذ الإشعاع الضَّوئي السَّاطع إلى عينيه، وتتابع القرعِ الصَّوتي الدَّامي على عظم جمجمته، بل على كيانه بأسره! هكذا لم يكن بمقدوره أنْ يُغْمِضَ عينيه، أو أنْ يُغلق أذنيه، لينام في أتون يُتْمٍ سيأتي!

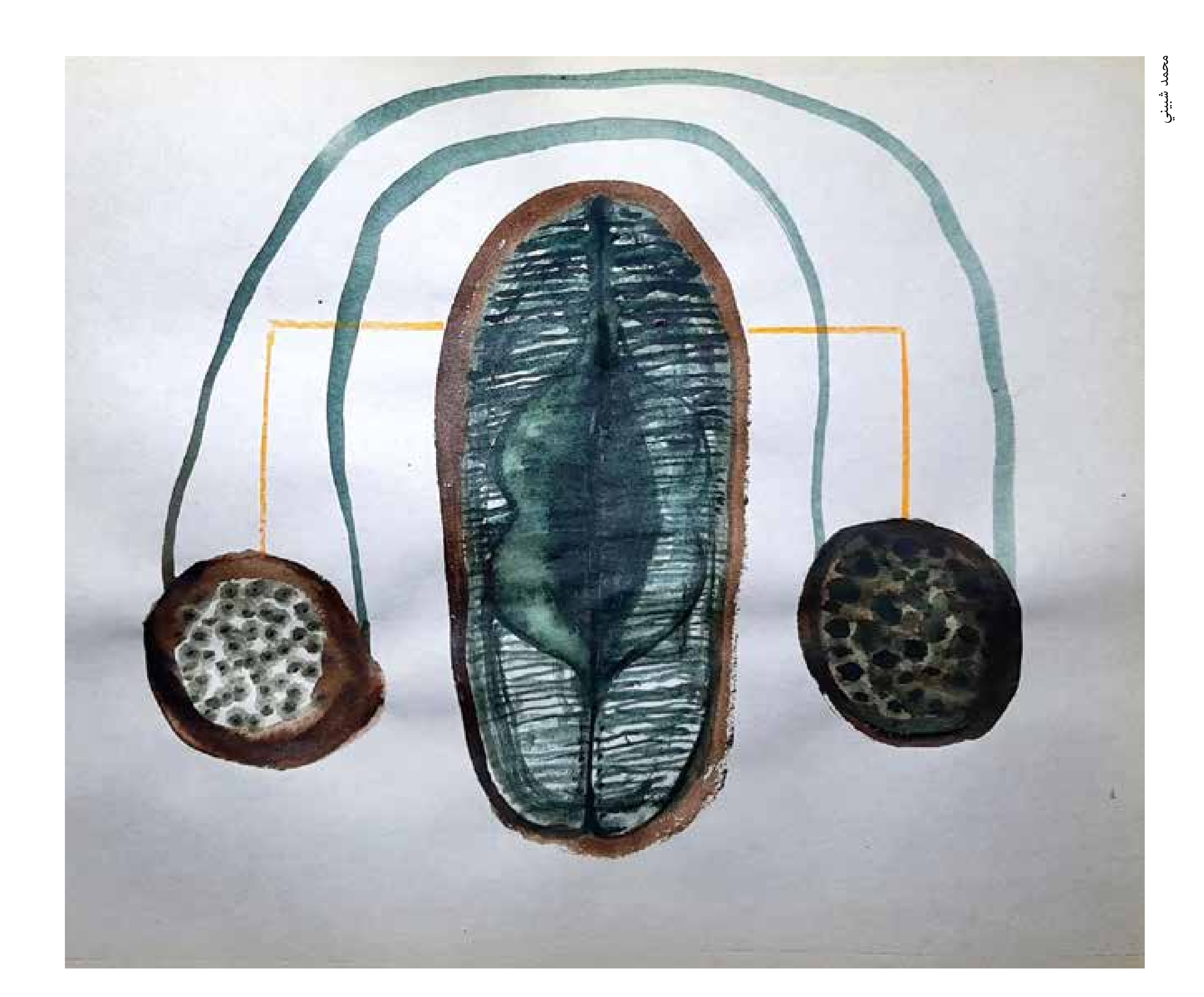
***

مع إشراقة شمس يوم الاثنين، الموافق 26 نيسان (أبريل) 1965، نَهَضَ الطِّفلُ الذي كان قد ذهبَ فورَ ارتطام وجدانه بسؤال اليُتم في اللَّيلة الفائته إلى سريره مسكوناً بتوقُّع أنْ تَتَجَلِّي الإجابة عن هذا السُّؤال في أي لحظة قادمة، نهضَ من سريره، وشرعَ يَفْرُكُ عينيِّه وهو يَمَضي ماشياً، شِبْه نَائمٍ وشِبْهَ يَقِظٍ، صَوب الشُّرفة التي كان يقف عندَ حافَّتها بالأمس، ليتابع الإطلال على تفاصيل المشهد الذي رأى، والإصغاء إلى نبرات الصَّوت الذي سمع؛ وليتمعَّن بعمقٍ في تعدُّد تفاصيل مكونات المشهد وتنوُّع تموجات نبرات الصَّوت اللذين كان قد أغمض على أولهما عينيْه وأغلقَ أُذنيه على ثانيهما، وأودعهما تحت وسادته، بعدَ أنْ كانَ قد مَدَّد الأوَّل إلى جواره على السَّرير الصَّغير ممسكاً بأطراف أصابعه، ومُحدِّقاً فيه، مستنطقاً تشكُّلاته المُتداخلة واستيهاماته المتكاثرة وتشخُّصاته المتغايرة، لأمدٍ غير قصيرٍ، فيما هو يُتابعُ الإصغاء إلى نبرات الثاني تتصادى في أرجاء الحديقة والبيت وتملأُ كيانهُ وهواءَ الغُرفة بنبوءة موت!

لَمْ يَجد الطِّفلُ ما كانَ يأملُ أنْ يَجِدَ، لم يكنْ ثَمَّة من أحدٍ يُجالسُ أحداً ويُلاعبهُ النَّردَ على حافَّة بركةٍ ماءٍ ثُمانيَّة الأضلعِ ذات نافورات، وليس ثمَّة من طفلين يُطيِّران، بحذقٍ ممتعٍ وقلقٍ بادٍ، طائرتيهَما ذَاتيِّ الورق المُلوَّن، اللَّامعِ الصَّقيل، في سَماءِ غزَّة الزَّرقاء الصَّافية وقتَ الأصيل، ولم يَكُنْ في قلبِ البركةِ التي أُفْرِغت من مائها بغية تجديده نافوراتٌ تضخُّ فيها الماءَ من عَلٍ يأتي من تحتٍ عَميقٍ غير منظور. كانَ الصَّمتُ مُطبِقَاً وكأنَّماالكونُ كُلُّه قد أُصيبَ بخرسٍ عميم، وكانَ الهواءُ ساكناً بلا نسمات تدلُّ على وجوده، ولَمْ يَكُنْ ثَمَّة من قاضٍ شرعيٍّ يُحاورُ قاضٍ مدنيٍّ حولَ أسئلة الحياة والموت، الوجود والعدم، البقاء في الدُّنيا أو الرَّحيل عنها، فيما هُمَا يتبادلانِ وشوشة مُكَعَّبيِّ الحُظوظ والأقدار قبل إلقائهما على سطح طاولة نَردٍ يتقاسمان مساحتها!

وعلى الرَّغم من إمعانه النَّظرَ في كُلِّ ما حوله، وإطالته التَّحديق في الموضع الذي كانَ أبوهُ يُجالسُ صديقه ويُلاعبه النَّردَ فيه، لم يَعْثُرْ الطِّفلُ على ما يُؤكِّدُ لهُ أنَّ ما أبصرته عيناهُ من صُور، وما التقطتهُ أذناهُ من أصواتٍ، وما اشتمَّه أنفهُ من أريجٍ فوَّح في الأرجاء رائحة الجنَّة، كانَ واقعاً قائماً في العالم الخارجيّ لا محضَ تخيُّلٍ داهَمَهُ وملأَ عليه كيانه منذ الأصيل الفائت حتَّى مطلع الفجر الجديد!

أخذتِ الطِّفلَ هواجسُ كوابيسِ اللَّيل حتَّى تملَّكتهُ وشرعت تَرْسُمُ أمام بصره، بتكاثرٍ واكتظاظٍ، صورُ مخلوقاتٍ وحشيَّة غريبة تراءت لهُ كتنويعاتٍ على صُورة «عزرائيل» قابض الأرواح التي استقتها مخيِّلته من حكايات خرافيَّة سمعها، وقصصٍ مُصَوَّرة قرأها، وتعويذاتٍ وأمثالٍ أصغى إليها، وأنيابٍ وأسنانَ وأظلافَ وأرجلٍ وأذرع هياكل كينوناتٍ وحشيَّة أخرى اجترحتها مخيِّلته مُذْ طفولته الباكرة، واكتنزت ذاكرته مشاعر الرُّعب التي كانت تجتاحته مترافقةً مع وقائعَ تعقُّبها خطواته الرَّاجفه، أو ظهورها فجأةً أمامه، أو ملاحقتها له وركضها خلفه للإمساك به بغية إيذائه أو خطفه أو قبض روحه، في عتمة الليالي الحالكة وهو عائدٌ إلى البيت عبر طريق موحشٍ يمرُّ بغابة أشجار الكينياء الضَّخمة المتاخمة للبيت المُنفرد



محمد شبيني

الذي كان قيد الإنشاء ولمَّا يكن ثمَّة من بيت آخر سواه قد أقيمَ على حافَّتها الجنوبيَّة الغربية، أو فوق أيٍّ من التلال الرَّمليَّة الشَّاسعة المحيطة بها من شرقٍ وشمالٍ وجنوب وغرب!

فجأةً، وفيما هو مأْخُوذٌ بكوابيس اللَّيل التي تحوَّلَت، مع طلوع الفجر وبدء الشُّروق، إلى شبه كوابيس يقظةٍ في فَجْرٍ يشي غُموضهُ بصُبحٍ غَائم، سَمِعَتْ أذنا الطِّفل، الضَّاجتين بِوَقعِ أقدامٍ ثقيلة الوطئ وأصواتِ كائناتٍ شبحيَّة غريبةٍ، حفيف أقدامٍ أثيريَّة تَخْطُو فوق عُشبٍ نديٍّ، وأبصرت عيناهُ شبه المفتوحتين على إغماضة كابوسيَّة طالَ أمدها، والمحدِّقتين في أرضِ الحديقة المُغطَّاة بالعُشْبِ والغَبَش، طَيْفَ كائنٍ نُورانيٍّ يتقدَّم صَوبه، بُخطى وئيدة، عبرَ ممرٍ ضيِّق فُرِشَت أرضيَّته بزلف البحر وسيَّجته من الجانب الأيمن شجرة برتقال يافاويٍّ وشجرتي ليمون بَلَدِيٍّ وبَعْلِيٍّ، ومن الجانب الأيسر ثلاثة أشجارُ زيتونٍ شرعت عناقيدُ زهورِها العِطْريَّة البيضاء في التَّشكُّل.

IV

أطلَّ الطَّيفُ النُّورانيُّ طالعاً، في البدء، من قَلْبِ خميلةٍ شكَّلتْهَا تعريشةُ عِنَبٍ تمدَّدَت فوقَ سَطْحَها أَغْصَانٌ مُتشابكةٌ كثيفةُ الورقِ تتدلَّى منها عناقيدٌ ذاتُ حبَّاتٍ لؤلؤيةٍ حمْراءَ وسَوْداءَ وخَضْراءَ وبَيْضاء، وتهدَّلت على جوانبها الأربعةُ، ما عَدَا كُوَّة صغيرة في وسط جانبها الشَّمالي، أغصانٌ طريَّةٌ ذاتُ أوراقٍ خَضْراءَ نَضِرةٍ تُبرِقُّ بقَطْرِ النَّدى وتلامسُ أطرافُهَا الأرضَ بِحَنَانٍ خفيٍّ.

وما إنْ أبصرتْ عينا الطَّفل، عبر الغبش، هامة الطَّيفِ العالية التي كانت هالاتها تعلو ثمَّ تعلو ثمَّ تعلو مع كُلِّ خُطْوَةٍ تُقرِّبُ وصولهُ إلى الشُّرفة التي يتَّكئُ على حافَّتها، حتَّى انتصبَ واقفاً، وشرعَ يشدُّ جسدهُ ويُمدِّدهُ مُحَفِّزاً بالرَّغبة في أنْ يُواكبَ عُلوَّ هالاتِ

هامةِ الطَّيف إلى أعلى علوٍّ تصلهُ، غيرَ أنَّ أمراً لم يُدْركْ كُنْهَهُ قد حَالَ دونهُ وذلك، فأمسكَ شحمةَ أُذنه اليُمنى بإبهام وسَبَّابة كفِّه اليُمنى وأخذَ يفركُهَا بنعومةٍ فيما هُوَ يُمرِّرُ أصابعَ كفَّهُ اليُسرى، جيئةً وذهاباً، على عينيه لإنهاضهما من الخَفَش الذي حال دونهُ والتَّمعنِ في أدقِّ تفاصيل الطَّيف النُّوراني الذي تراءى لهُ أنَّه يخطو صوبهُ فاتحاً ذراعيَّه كأنَّما يريدُ احتضانهُ لِيُطَيِّفَهُ كي يأخذَهُ، محمولاً على كفِّهِ، صَوبَ أعلى علوٍّ تتوقُ هامتُهُ إليه!

ومَعْ وُصُولهِ إلى حافَّةِ الشُّرفةِ، مدَّ الطَّيفُ يدهُ اليُمنى صوبَ الطِّفلِ الواقف منتصباً كتمثالٍ من رُخَامٍ سَماويٍّ أزرق، وأَخَذَ يُربِّتُ بكفِّه على كتفه، مُكرراً القَولَ بحُنُوٍّ مُحَفِّز وتشجيع: «عَفَارِمْ، عَفَارم، عَفَارم عَليك»، ومُكمِلاً بابتهاج وغبطة: «شايفك صاحي بدري اليوم، عَفَارم ... تجَهَّز للذَّهاب معي إلى السُّوقِ لجلبِ ما سنبتاعهُ من مُسْتَلزماتِ شَطْحَة اليوم إلى «الشَّيخ عجلين»، سنسبح معاً هذا اليوم يا «نَصْرَ»، سأتابع تعليمك وأخوتك السِّباحة، وستمسكون بي أو سأحملكم على ظهري لنعبرَ البحر صوبَ أبعدِ مدى نستطيعهُ .. ولعلَّ أمُّك قد ابتاعت، أو جَهَّزت لكَ ولإخوتك، مايوهات جديدة .. تهيَّأ لمصاحبتي بعد قليلٍ إلى السُّوق .. تهيَّأ يا «نَصْرَ» .. تَهيَّأ!

وفيما هو يَنْعُمُ بتربيت كفِّ أبيه على كتفِه، ويُصْغي إلى كلماته المُشجِّعة ويبصرُ في عينية بريقَ بهجة قادمةٍ ستعمُّ الأسرة بأسرها، ما عدا الابن الثَّاني «أحمد صخر» الذي كانَ قد التحق بجامعة أسيوط لدراسة الهندسة، والابنين سائد وعمر اللذين كانا مُشتركين في رحلة مدرسيَّة مُقرَّرة من قَبْلُ بمناسبة «عيد شمِّ النَّسيم»، أشرفتْ كوابيس الأصيل واللَّيل التي تحوَّلت إلى شبه كوابيس يقظة في فَجْرٍ قاسٍ وصبحٍ غير شَفُوقٍ على التَّبدُّدِ، وشَرعَ الطِّفلُ في تَصَوُّرِ نفسه مُمْسِكاً برقبة أبيه بكفية وهو مُمدَّدٌ على ظهرهِ فيما الأبُ يُوغلُ سَابحاً في بَحْرٍ مفتوحٍ على أُفقٍ بهيجٍ تبصرهُ عيونُ الأبِ السَّابحِ حاملاً ابنه الصَّغير، وربمَّا غيره من أبنائه، على ظهره، فيمضي نحوَ ذاكَ الأُفق، فتراهُ عُيونهُ يَمْضِي مُبْتَعِدَاً داعياً إيَّاهُ وأبناءَهُ للمضيِّ قُدُماً صوبَ آفاقٍ لا تُحدُّ ولا تتناهى!

صاحَ الطِّفلُ: «تَحْتْ أَمْرَكْ يَابَا»، وهمَّ بمُغادرة الشُّرفة للدُّخول إلى البيت بُغية التَّهيُّؤِ لما أمرهُ أبوه أنْ يَتَهيَّأَ لهُ، غير أنَّ بقاءَ كفِّ أبيه مُربِّتةً على كَتِفة أبقاهُ واقفاً، حيثُ هُوَ، لبرهةٍ استغرقت ثلاثَ تربيتاتٍ ومِسْحَةً واحدةً على الرأس. تراجعَ الأبُ خُطوةً إلى الوراء تلازمت مع استدارة خفيفة جهة اليمين وأعقبتها انحناءةٌ تكفي لقطف وردةٍ جوريَّةٍ أُرجوانيَّةٍ ساطعةِ اللَّون تُجَاور وروداً أرجوانيَّة تتنوَّعُ تَدَرُّجات ألوَانِهَا وتَزْهُو بها غُصُونُ شُجَيراتٍ يانعةٍ تَعْمُر الحَوضَ الملاصق لحائط البيتِ ليَتَضَّوعَ عِطْرُ ورودِهَا في أرجائه أرائجَ فِرْدوسيَّةً ذاتُ عَبقٍ نفَّاذٍ ورنين ناعم!

***

انحنى الأبُ انحناءةً جعلت يدَهُ اليُسَرى تُمَدِّدُ، مَفْتُوحةَ الكفِّ، ساعدَهُ الأيسرَ أدنى ظَهْره ليشدَّ أزرَ عموده الفِقري، فيما ساعدهُ الأيمنُ يتحرَّكُ جاعلاً من الإبهامَ والسَّبَّابَة والوسطى مِقْبَضاً طريَّاً يَقْصُدُ مِرفَق سّاقِ الوردة ليقطفَها دون نزعها عن ساقها، ودونَ إيلامِ الشُّجيرة أُمِّها. وفيما الأبُ يقطفُ الوردة الدِّمَشقيَّة مُنْحَنِياً كأنَّما يُغَازلها ويُطْري جمالها الخالد وهو يشتمُّ أريجها الفردوسيِّ، أدرك الطِّفلُ أنَّ القدمين اللتين كانتا تخطوان خلفَ الطِّيف النُّوراني الأبيض في الممر الواصل ما بين خميلة العنب وشرفة البيت المُسيَّجة بالياسمين، واللتين تصورتهما مُخيَّلته عائدتين إلى مُهْرَةٍ وُلدتٍ للتَّوِّ في تعريشة العنب، إنَّما تعودان إلى شقيقته، ذات العيون الواسعة والوجه الصّبوح والشَّعر الأسود الطَّويل المُنْسَدلِ حتَّى الخصر، سُلافة التي تكبرهُ بنحوِ ثلاث سنوات، والتي لم تَكُن، في ذلكَ النِّيسَانِ القاسي، قد أكملت الرابعة عشرة من عمرها.

أخذتِ الطِّفلُ مُفاجأةُ رؤية شقيقته سلافة واقفة خلفَ أبيهما، جَامدةً في مكانها، صامتةً، واجمةً، مَشْدُوهةً، مفتوحةَ العينين على وسعهما بلا حراكٍ أو بريق، تتدلَّى يداها على جانبيها فيما كفُّ اليدِ اليُسرى تُمْسِكُ بدفترٍ صغيرٍ تصلُ حافَّتهُ إلى رُكبتها، وكفُّ اليد اليُمنى تُمسك بِقَلمٍ منزوع الغطاءِ بما يشي أنها كانت تكتبُ شيئاً ما في الدَّفتر الذي تَحْمِلهُ وأنَّها لا تزالُ مُهيَّأةً لمتابعة الكتابة في أي لحظةٍ قادمة.

وفيما هو يُقلِّبُ عينيه في حيِّزِ إبصارٍ ضيِّقٍ لا يتعدَّىَ متابعة التئام ثالوث أصابع كفِّ أبيه، بنعومة باديةٍ، عند مرفق ساق الوردة ليقطفها، والإطلال على وِقْفة التَّمثال الرُّخامي القابضةُ كفَّاهُ على دفترٍ وقلم، تَلَقَّى الطِّفلُ إشارةً من عين شقيقته تُفيدُ أنَّها قد خرجت من قلب التِّمثال الرُّخامي وأنَّها، حيَّةٌ، هُنا، فألقى عليها، ببهجة غامرة مسكونة بمحبَّة ودهشة، تحيَّة الصباح: «صباحُ الخير يا لولوص .. صباح الخير».

وفي اللحظة عينها، كانَ الطِّفلُ قد سَمِعَ وقعَ قدمين يخطوان، بتمهُّلٍ حذرٍ، صَوبَ الشُّرفة، فأدار رأسه وهو يُلْقي الكلمة الأخيرة من تحيَّة الصَّباح على شقيقته ليبصرَ القادم؛ إنَّها الأمُّ تُمْسِكُ أَصَابعُ كفَّيها بمقبضي صينيَّةً نُحاسيَّة مُستديرة متوسِّطة الحجم تحملُ عليها غلايةَ نُحَاسيَّة، وفنجانيِّ قهوة، وطبقاً صغيراً تستلقي بضعُ تَمْراتٍ على سطحه، وأربعة أكواب فارغة، وإبريقين زحاجيَّين يحتوي أحدهما ماءً والثَّاني عصيرَ رُمَّان. عبرت الأمُّ بابَ الصَّالون، فأطَلَّت على الشُّرفة لتبصرَ ابنها واقفاً عندَ حافَّتها، وليبصرها هُوَ مارَّة باتجاه درجات السُّلَّم الصَّغير المُفْضِي إلى الحديقة، فتبادلا في اللَّحظة نفسها تحيَّة الصَّباح: «صباح الخَير»، غير أنَّ الأمَّ توقفت عن الخَطْو لتتابع الكلامَ وهي تُوزِّع بصرها بين الصِّينيَّة التي تحملها ووجه ابنها: «شَيفَاكْ هِنَا، ليش صَاحِي بدري؟ إنْتَ نِمْتِ امْنِيح، وَلَّا إيش؟ كُل إخوتك لسَّه نايمين، شَكْلَكْ مِتْنَشِّط أُوْمِشْتَاقْ لَلْبَحَر، يلَّا شِدْ حيلك عشان تروح مع أبوك على السُّوق وتْجِيب لِغْراض عشان انحضِّر حالنا للشَّطحة بِلْكِي شَمِّينا النَّسيم، تعال معي لنشوف أبوك وأختك .. ولَّا روح إنتَ شوفهم عند العريشة وقلهم ييجُوا عند البركة».

لم يكن بمقدور الطِّفل، الذي لجمَ لسَانَهُ وجومٌ تَمَادى في الإمساك بكيانه، أنْ يُعقِّب على ما قالته أُمُّة إلا بكلمتين «هَيهُمْ هِنَا»، فردَّت الأمُّ مُتسائلةً: «وين هنا؟»، فأجابَ مُحاولاً رسم ابتسامة على شفتية: «هِنَا .. هِنَا .. جَمْبْ حُوض الجُوري»، وهُنَا تردَّدَ في الأرجاء صوتُ الأبِ وهو يُلْقي على الأمِّ تحيَّتَهُ الصَّباحيَّة الرَّقيقة: «طابَ صَبَاحُكِ يا أمَّ بسَّام .. طَابَ صَبَاحُكِ .. أسْمَعُ رنينَ رائحةِ الفَجْر في قهوتك .. فتعالي إليَّ، وإليَّ بها، طابت قهوتُك .. وطابَتْ كُلُّ صباحاتك».

«آخْ منَّكَ يا أبو بسَّام .. رُحْتِلَّكْ عَلْعَريشَة مَلَقِتْكَاش .. ليش امْصَحِّي سُلافة من الفَجْر؟ قَهْوتَكْ جَاهزة، وينْ بِتْحُبْ تِشْرَبْهَا؟»، هَكَذا علَّقتْ أُمِّي على ما سمعتهُ محمولاً على صوت أبي، وتساءلتْ، فأجابَ: «قد جاءني وحيُّ الشِّعر، وشرعَ يَهُزُّني، فنهصتُ من نومي لأجد سُلافة يقظةً تدرسُ، فطلبتُ إليها أنْ تتبعَ خطويَ لِتُدَوِّنَ بخطِّها الجميل ما يُمْلِيهِ الوحيُّ على لساني من شِعْرٍ يُلْهبُ ذهني ويقدحُ مُخيلتي، أمَّا القهوةُ فِعِنْدَ حافَّة البركةِ أو حيثُ تشائين».


محمد شبيني

ناقد من فلسطين مقيم في براتسلافا



ريني دي سيكّاتي

الشعراء والدّكتاتوريات

كلام في اغتيال باولو بازوليني في مئويته الاولى

وُلِدَ الكاتب والروائي رينيه دي سيكّاتي في تونس عام 1952، وهو مؤلف للعديد من الرّوايات من بينها "الذّهب والرّماد" (1986)، "بابل البحار" (1987)، "المُصَاحَبَةُ" (1994)، "أن تحبّ" (1996)، "الابتعاد" (2000)، "الضّيف إلاّ المرئي" (2006)، "طفولة، الفصل الأخير" (2017)، وكلها منشورة عند دار غاليمار. كما نشر عند دار سُويْ "خيال ناعم" (2002) و"نهاية" (2004)، كما أصدر عند دار فلامّاريون: "موضوع الحبّ" (2015)، وعند منشورات كَانُوِي "الجندي الهندي" (2022).

إلى جانب أعماله الروائية اهتم سيكّاتي بالترجمة عن اليابانيّة والإيطاليّة، وكرّس عدة أعمال نقديّة للأدب الإيطالي (سيبيلاّ أليرامو، بترارك، ألبرتو مورافيا، إلزا مورانتي). ونشر أيضًا مجموعة من المقابلات مع أدريانا أستي، تحت عنوان "تذكّر ونسيان" سنة 2011. كما كتب مصنّفا تحت عنوان "أصحابي الأرجنتينيّين الباريسيّين" (2014)، وقام بتأليف مسرحيّات ونصوص موسيقية غنائيّة. في سلسلة "فوليو/السّير"، نشر كتاباً عن حياة أسطورة الأوبرا العالميّة "ماريّا كالاس" سنة 2009.

ويعتبر ريني دي سيكّاتي المترجم الفرنسي الرّئيسي لبازوليني، الذي كرّس له أيضًا كتابا تحليليّا: "مع بيار باولو بازوليني" (منشورات روشي، 2022)، وسيرة له نُشرت مرّتين في 2006 و2022.

الحوار معه هنا أجري خصيصا لـ"الجديد" وحمل عنوان "لا يقتل الشعراء إلا في الدكتاتوريات"، وذلك في مناسبة مئوية ميلاد بازوليني.

قلم التحرير

الجديد: لنبدأ ببازوليني، الذي نحتفل بعيد ميلاده المائة في 5 مارس/آذار 2022. في هذه المناسبة، السّيرة التي كرّستها له عند منشورات غاليمار، بالإضافة إلى "أوصاف الأوصاف" (منشورات مانيفاست!)، المترجمة والمقدّمة من قبلك، وكتاب "بازوليني بقلم بازوليني"، الحوارات التي جمعها الأيرلندي جان هاليداي، ومجموعة محاضراتك عن الشّاعر والسّينمائي التي تصدر من جديد في مجلد ضخم عند منشورات الرّوشي، دون أن ننسى ترجماتك السّابقة لـ"السّوناتات" ("سلسلة شعر"/ منشورات غاليمار، 2012)، ورواية "بترول" (سلسلة "من جميع أنحاء العالم"، 1995)، وكتاب "المسيح حسب بازوليني" (منشورات بايار، 2018). هل يمكن أن تُخبرنا عن شغفك ببازوليني؟ ما الذي يبرّر هذه الشّعلة التي تتواصلُ منذ نصف قرن؟

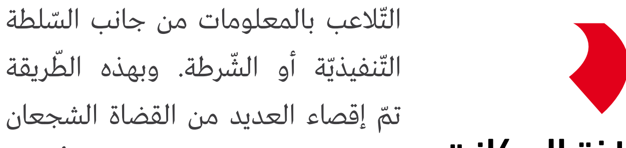
ريني دي سيكّاتي: لا شكّ أن السنّ الصّغير الذي اكتشفتُ فيه بازوليني وأردتُ أن أُراسلهُ (كنتُ في السّابعة عشرة) يُفسّرُ جزئيّا تماسك هذا الشّغف الأدبي طوال حياتي. الطّبع عزّز نشاطي كمترجم ومحرّر وناقد الرّوابط ومنحها شكلاً دائمًا وعميقًا. كثيرا ما تحدّثتُ عن دهشتي عندما شاهدتُ فيلم (Théorème) "نظريّة" عام 1969 وعندما قرأتُ الرّواية التي تحمل نفس العنوان، لأنّني وجدتُ هناك مواضيع وحتّى شكلًا شعريّا انضمّ إلى كتاب كنتُ أكتبه حينها وأرسلتُ مخطوطته إلى بازوليني.

لم نلتقِ قطُّ، لكن عندما ردّ بإعطائي عنوانه في الضّواحي الثّريّة لروما، حاولتُ، وأنا طالب في بيروجيا، أن أزوره، وطرق بابه. كان غائبًا وكان تحديدا بصدد الاشتغال على فيلم جديد. اتّصل بي لاحقًا، لكنّني كنتُ قد غادرتُ إيطاليا. ومع ذلك، بصرف النّظر عن تفاصيل هذه السّيرة، التي كتبتُ عليها كثيرًا، ما يهمّ هو قوّة شخصيّة هذا الفنّان البروميثي الذي يمثّل بالنّسبة إليّ عودة ظهور نوع من المبدعين الذي كان موجودًا في نهاية العصور الوسطى وأوائل عصر النّهضة (مثل دانتي، مايكل

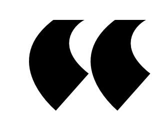
أنجلو، ليوناردو دافينشي). بازوليني هو تجسيد للشّاعر الكامل الذي استوعب ضخامة التقاليد الفنّية والرّوحية الإيطاليّة وأعطى ابتكاراته شكلاً ثوريًا، سواء في قصائده أو في نصوصه السّرديّة أو في مقالاته النّقديّة والنظريّة وفي السّينما. إنّه فنّان للكلمات والصّور، تتشابك جماليّاته ورؤياه السّياسيّة. الالتقاء بمثل هذه الشّخصيّة ليس بالأمر الهيّن. في الحقيقة، أردت مقابلته ولم يتمّ ذلك "لَحمًا وَدَمًا"، ولكن من خلال الرّسائل المتبادلة معه ومن خلال عملي ومعاشرتي لأعماله تمّ الحوار، حواري معها ومعه. طبعا، لم يكن من السّهل ترجمتها، في وقت لم يعد فيه اسم بازوليني لامعا أو بالتّحديد لم يُمنح بعد اللمعان الكامل حتّى يصل إلى أن يكون شيئا مثل ضرورة واضحة. كان النّاشرون متردّدين. لكن من دواعي سروري أن نرى أنّ مكانته استمرّت في النّمو وأنّ الذين يشكّكون في عبقريّته وشجاعته وطبيعته كفنان كبير متعدّد الأشكال فات عصره هم قلة لا تكاد تذكر.

الجديد: "حكم الله"، نصّ كتبته في تشرين الثّاني/ نوفمبر 2021، يُلقي الضّوء على اغتيال بازوليني، مع العلم أنّه صدر في عام 2017 كتاب آخر لكارلا بينيديتي وجوفاني جيوفانيتي هو "مثليّ، هذا كل شيء. النّفط أو الجانب السّفلي المخفي لمقتل بازوليني"، (منشورات ميميسيس، 2017)، والذي يكشف عن مؤامرة حقيقيّة لاغتيال الشّاعر المخرج. ما رأيك في المسألة؟

ريني دي سيكّاتي: في هذا الفصل الإضافيّ الذي يلخّصُ العديد من المداخلات التي قمتُ بها على مدار العشرين عامًا الماضية حول هذا الموضوع، دون أن أتمكّن من تقديم أيّ دليل بنفسي، أصرّحُ بوضوح عن اقتناعي بأن المؤشّرات (من أوّل تحقيق أجرته أوريانا فالاتشي والذي نشر في مجلة "أوروبيو" بعد أسبوعين من الاغتيال، إلى آخر بحث منهجيّ قام به مخرجو الأفلام الوثائقيّة، وصولا إلى تحقيقات المحامين والقضاة) تكفي لاستبعاد أطروحة جريمة جنسيّة بسيطة أو جريمة شنيعة، ووضع الفكرة أوّلاً أنّ بازوليني قتل على يد عاهر مراهق عرضيّ، بعد موقف فاسد دام ليلة واحدة يُزعم أنّ ما حدث خطأ. في البداية، اتّهم بينو بيلوزي نفسه بأنّه القاتل الوحيد، ثمّ تراجع (بمجرّد الإفراج عنه) بإعطاء رواية مختلفة تمامًا، والتي كانت، في الواقع، تلك المؤيّدة لمؤامرة سياسيّة: أي أنّه تم تكليفه بإغراء بازوليني (الذي كان يعرفه منذ بضعة أشهر فقط) في فخّ (بحجة إعادة أشرطة "سالو" المسروقة منه، وهو فيلم قد انتهى من إخراجه، لكنّ بعض المشاهد التي تمّ تصويرها سُرقت بالفعل). وتدخّل المتواطئون الذين حوّلوا ما كان يفترض أن يكون تخويفا إلى مذبحة كاملة. يأتي تعقيد الموقف من حقيقة أنّ الأتباع والجهات الرّاعية منفصلة من قبل عدّة وسطاء لا يعرفون بعضهم البعض ولا يعرفون المشاركين الآخرين فيما يجبُ أن نُطلقَ عليه اسم مؤامرة، وأنّ أسباب هذا الاغتيال كانت متعدّدة، مرتبطة بمقالات بازوليني وربّما بروايته "بترول". كان البحث الذي أجراه بازوليني في قلب الدّوافع بلا شكّ حول ثلاثة مواضيع حسّاسة للغاية من النّاحية السّياسيّة: مقتل إنريكو ماتي، رئيس شركة النفط والغاز الوطنية، في عام 1962، وهجوم 12 ديسمبر 1969 (على ساحة فونتانا) ومحاولة بورغيزي للانقلاب عام 1970. كل الكتب التي تناولت هذا الاغتيال طيلة السّنوات العشر الماضية طوّرت هذه النّقاط، بشكل صريح أو مقنع إلى حدّ ما. لقد قاومتْ هذه الأطروحة لفترة طويلة (لعدم وجود أدلة مقنعة) لأنّني أعتقد أنّه لا يقع قتل الشّعراء إلا في الدّكتاتوريّات. لكنّ إيطاليا لم تكن دكتاتوريّة في عام 1975. ولكن، كما أثبت كتاب روزيتا لوي، "إيطاليا بين الكلب والذئب"، كانت سنوات الرّصاص (1970 - 1980) مليئة بالارتباك الكارثيّ، حيثُ كان من الصّعب للغاية فصل إرهاب الدّولة عن إرهاب مجموعات اليمين المتطرّف واليسار المتطرّف. وهكذا كان المناخ مواتيا للقضاء على المفكّرين المفرطين في الفضوليّة، الذين شجبوا التّلاعب بالمعلومات من جانب السّلطة التّنفيذيّة أو الشّرطة. وبهذه الطّريقة تمّ إقصاء العديد من القضاة الشجعان وحتّى بعض المفوّضين. اضطر ألبيرتو مورافيا نفسه إلى الفرار من روما واللجوء إلى البندقيّة، لأنّ التّهديدات أصبحت محدّدة للغاية وشعر أنّ حياته في خطر. وكان مورافيا أقل التزامًا في مقالاته وكتبه من بازوليني. ولاسيما أقلّ كُرْهًا من قبل الجهات السّياسيّة.



أسباب هذا الاغتيال كانت متعدّدة، مرتبطة بمقالات بازوليني وربّما بروايته "بترول"



الجديد: أيّ مستقبل لأعمال بازوليني؟ بعد مائة عام من ولادته و47 سنة بعد اغتياله، هل تعتقد أنّه حصل على التّقدير والاعتراف الذي يستحقّ؟

ريني دي سيكّاتي: لم يتوقّف مجده والاهتمام الذي يثيره بين الأكاديميّين والطّلبة ومحبّي الأفلام وقرّاء الشّعر في إيطاليا وفي بقيّة العالم. ودون شكّ وخاصة في فرنسا. لفترة طويلة طمس المخرج الشّاعر. ثم طغى الكاتب المشاكس والمجادل على المخرج والشّاعر، لكنّنا نقرأ باستمرار "الرّسائل اللوثريّة" وخاصّة "كتابات القرصان". أمّا الآن، فهو الشّاعر الذي يظهر بشكل كامل ويُعطي معنى لجميع أعماله. لكن ما تبقّى ليُقَيَّمَ بشكل كامل، في رأيي، هو روايته "بترول"، وهي تحفة فنية (على جميع المستويات: روائيًا، شعريًا، تحليليًا ووثائقيًا) مثلها مثل القليل من الأعمال في تاريخ الأدب الإيطالي. "نفط" عمل فذّ أقارن به غالبًا بـ"أسير عاشق" لجان جينيه، و"إغراء سان أنطوان" بقلم غوستاف فلوبير. وبالطّبع "الكوميديا الإلهيّة" التي تعتبر مرجعاً معلنا. ألقى الموت الغامض والأضحويّ لبازوليني (مقارنة بموت جان سيناك أو كارافاجيو ووينكيلمان) بظلاله الخاصّة على مجمل حياته وأعماله. إنّه خطر على صفاء التّحليلات، لكنّه فرصة للأسطورة، كما يمكن للمرء أن يقول، بحيث يصبح بازوليني نوعًا من الأيقونة الشّعريّة، مثل آرثر رامبو أو إميلي ديكنسون. أصبحت مثليّته الجنسيّة، التي كانت غالبًا سببًا للإهانات والاضطهاد والازدراء خلال حياته، على العكس من ذلك، مع تطوّر الأعراف في إيطاليا، ولكن قبل كل شيء في بقيّة العالم، ومع معارك كل الأجيال الجديدة من أجل حريّة التّوجه الجنسيّ، علامة على الشّجاعة وعنصرا فاعلا لصالحها، بحيثُ يظهرُ بازوليني كمحاور أساسيّ قبل زمانه للعديد من القرّاء الشبّان.

الجديد: روني دي سيكّاتي، أنت كاتب ومترجم ومحرّر أدبيّ، هل يمكنك إخبارنا كيف تعمل؟ هل سبق لك أن أحسست بتداخل هذه الأنشطة الثّلاثة؟

ريني دي سيكّاتي: بالنّسبة إليّ، هذه الأنشطة الثّلاثة مرتبطة ارتباطًا جوهريًا. أَضَعُ نفس الشّغف فيها، وحتّى إذا كان احترامي لذاتي كمؤلف يُعَاني قليلاً في بعض الأحيان لأنّ الجزء الأكثر "شخصيّة" من عملي طغت عليه ترجماتي ونشاطي النّقدي أو التّحريريّ، فأنا لا أعير كتاباتي الشّخصيّة أهمّية أقل من ترجماتي من اللغة الإيطاليّة واليابانيّة. وأنا فخور جدًا بالتّعريف ببعض الكتّاب العظماء وذلك بعملي إمّا كمترجمٍ أو كمحرّرٍ. اعتمادًا على إلحاح اللحظة، تكون لأحد هذه الأجزاء من عملي الأسبقيّة على الأجزاء الأخرى، لكنّني لا أشعر بالإحباط. إنّها مسألة تنظيم، أي في الواقع عدم التّنظيم. عليك أن تكون مَرِنًا ومُتَاحًا، ولا تصبح أبدًا أسير الجدول الزّمني. يجب ألا يكون الانضباط والانتظام (رغم ضرورة ذلك) قيودًا أو شبكة شديدة الصّلابة. أقرأ بسرعة المخطوطات المقدّمة إليّ، فأنا لا أعطي بالضّرورة حكمًا أدبيًا، لأنّي أعلمُ أنّ التّحرير والنّقد ليسا علمًا، بل هما ذاتيّان بعمق ويعتمدان على حدود من يمارسهما، فأنا لا أتردّدُ كثيرًا لمعرفة ما إذا كان بإمكاني أن يكون لي دور في نشرها وإذا كنتُ أعتقد أنّ هذه نصوص تظهر لي ضروريّة ويمكن أن يشاركُها القرّاء الآخرون. لكن في الكثير من الأحيان لا تكونُ يديّ حرّتان تمامًا ولا يستمع النّاس دائمًا إلى رأيي. أنا في الكثير من الأحيان في صراع مع القرّاء الآخرين في دار النّشر والتسلسل الهرميّ التّحريريّ. لا أريد أن أضيع الوقت مع أولئك الذين لا يفهمونني، سواء كانوا مؤلفين أو ناشرين آخرين. لكنّني أعلمُ، في بعض الحالات، أن أصرّ على مساعدة المؤلفين الذين أؤمنُ بهم والذين أعتقد أنّني أستطيع أن أكون وسيطًا فعّالاً بالنّسبة إليهم.

قمت مؤخّرًا بترجمة إديث بروك، وهي شاعرة مجريّة ناطقة باللغة الإيطاليّة، كانت قد نجت من معتقلات الموت خلال الحرب العالميّة الثّانية. لقد آمنتُ على الفور بهذا الصّوت العظيم، وتبع ذلك نجاحٌ باهر. هذه أوقات مهمّة. لا يعني ذلك أنّني استخلصتُ الغرور الغبيّ منه، بل هذا ما يعطي معنًى عميقًا لعملي. تتطلب ترجمة الشّعر أو نصوص لكتّاب ذوي أساليب مميّزة، الكثير من التّواضع. وكذلك الأمر في عمل المحرّر لأنّه محكوم عليه بالنّسيان مع الوقت. أمقتُ شخصيّا النّاشرين الذين

اضطر ألبيرتو مورافيا نفسه إلى الفرار من روما واللجوء إلى البندقيّة، لأنّ التّهديدات أصبحت محدّدة للغاية

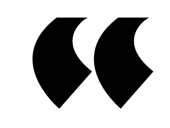
يزعمون أنّ مشاركتهم ضروريّة لنتائج إصدار كتاب. إنّه مجرّد خدعة. الدّور الوحيد للنّاشر هو أن يكون، في أفضل الأحوال، في المكان المناسب في الوقت المناسب، مع القوّة المناسبة، ليكون بمثابة نقطة انطلاق. وأقول ذلك طواعية لأنّني لعبتُ هذا الدّور، وهو بلا شكّ دور حاسم، للعديد من المؤلفين. وقد لعب بعض النّاشرين هذا الدّور بالنّسبة إليّ (هيكتور بيانشيوتّي، إليزابيث جيل، على سبيل المثال لا الحصر). كمؤلف، لا أنسى أنّني ناشر. وهذا هو السّبب في أنّ كتابي الأخير، الذي رفضه ناشري المعتاد (مجموعة غاليمار التي ملّت من انخفاض مبيعاتي)، لم أرغب في عرضه على الدّار التي أعمل فيها كناشر سُوءٍ. لأنّه، نظرًا لعملي التّحريري، كنتُ سأستفيدُ من معاملة تفضيليّة مقارنة بالمؤلفين الذين أُجْبَرُ أحيانًا على رفض كتبهم لأسباب اقتصاديّة. كيف كنت سأشرح لهم أنّني أُفَضِّلُ "نشر نفسي" بدلاً من نشرهم هم؟ بهذه الطّريقة، يمكن القول أنّ عملي كمحرّر كان له عواقب (سلبيّة إلى حدّ ما) على وضعي كمؤلف.

الجديد: أنت تتعاون مع مجلة "الآداب الفرنسيّة"، وهي مؤسّسة فكريّة تاريخيّة مرتبطة بالمقاومة ضدّ النّازيّة وباليسار الملتزم. هل يمكن أن نتحدّث في حالتك عن خيار سياسي متعمّد؟

ريني دي سيكّاتي: لقد كان إصرارًا ودّيًا من جان ريستا وفرانك ديلوريو، وبذلك صرتُ منذ أكثر من عشر سنوات مساهمًا منتظمًا في هذه المجلة التي نُشرت، عندما بدأت في الكتابة فيها، كملحق لجريدة "الإنسانيّة" التّابعة للحزب الشّيوعي الفرنسي. لقد كنتُ محرّرا ملتزمًا جدًا في جريدة "لوموند"، تحديدا في الصّفحات الأدبيّة. كان فرانسوا بوت ونيكول زاند وهيكتور بيانشيوتّي وخاصة جوزيان سافينيو من شجّعوني على الانضمام إليهم. كتبتُ هناك كثيرًا، لمدّة ثلاثة وعشرين عامًا، بحريّة تامّة. عندما غادرت جوسيان الصّحيفة، طردني الفريق الجديد ليس دون إذلال. كنت محبطًا، فكّرتُ في إيقاف كتابة المقالات النّقديّة، عندما



ألقى الموت الغامض والأضحويّ لبازوليني (مقارنة بموت جان سيناك أو كارافاجيو ووينكيلمان) بظلاله الخاصّة على مجمل حياته وأعماله



فتح جان ريستا (الذي كنت أعرفه منذ فترة طويلة والذي تجدّدت العلاقات معه بفضل صديقتنا المشتركة سيلفيا بارون سوبرفييل) الذي دعاني بالفعل للتّعاون من حين إلى آخر. وكان ذلك ولا يزال فرحة كبيرة. نحن ندفعُ ثمناً باهظاً، إذا جاز التعبير، لأنّنا جميعاً متطوّعون والصّحف قليلة البيع وهي تكاد تكون غير موزّعة في الأكشاك. لم تعد "الآداب الفرنسيّة" تظهر على الإنترنت. فقط المشتركون يقرؤونها. البيئة السّياسيّة هي بالتّأكيد ذات نزعة إنسانيّة يساريّة، لكن ليس لدينا شعور بوجود معركة أيديولوجيّة. يمنحنا رئيس التحرير، جان بيير هان، حريّة التّعبير الكاملة، دون رقابة أو ضغط، وهو ما لم أجده في أيّ مكان آخر. لقد تمّ التّرحيب بي للتّو كمتعاون خارجي في صحيفة "La Repubblica" (الجمهوريّة) الإيطاليّة، لكن انطلاقا من مقالتي الرابعة، شعرتُ بالرّفض. وهذا ما يجعلني أنفر. كتبتُ أيضًا بحرية تامّة في التّسعينيّات في "Il Messaggero" (المراسل)، الصّحيفة الرّومانية اليوميّة. لكنّ هذه الحريّة مرتبطة فقط بالثّقة الشّخصيّة. من أجل ذلك، أنت في حاجة إلى محاور يتمتّع بمكانة فكريّة عظيمة، وروح حرّة ترحّب بالأرواح الحرّة، وصداقة فكريّة حقيقيّة. وهذا نادر جدًا. ليست "الصّداقة" ولا "الفكر" مصطلحين مناسبين للحديث عن معظم الملاحق الأدبيّة، والتي هي بشكل عامّ انتهازيّة ومليئة بالمحرّرين المتواضعين والمبتدئين، وغالبا ما يكونون كتّابا فاشلين. وبالتّالي، فإنّ خياري ليس سياسيًا، باستثناء أنّ كل شيء سياسيّ... خياري هو التّقارب العميق، وبالتّأكيد لا يوجد تقارب عميق غير متجذّر في أرضيّة سياسيّة مشتركة. لكن دعنا نقول إنّه لم يتمّ التّفكير في الأمر على أنّه خيار أيديولوجيّ ولا حتّى خيارا طائفيا.

الجديد: إذا كان عليك أن تبدأ من جديد، فما هي الخيارات التي ستتّخذها؟ إذا كان عليك أن تتجسّد في كلمة، في شجرة، في حيوان، فماذا ستكون في كل مرّة؟ أخيرًا، إذا كان لا بدّ من ترجمة نص واحد لك إلى لغات أخرى، إلى العربيّة على سبيل المثال، فما سيكون ولماذا؟

ريني دي سيكّاتي: أوه، هذه أسئلة متعدّدة. لديّ ندم واحد، هو عدم معرفة اللغة الموسيقيّة بشكل أفضل. التّأليف الموسيقي بالنّسبة إليّ هو نموذج أطمح إلى جعل كتبي شبيهة به، وهذا أمر مؤكّد. قلت ذلك، كان جدّي الأبويّ موسيقيًا، وأبي أيضا، وجدّتي الأبويّة كذلك (لقد علمتُ ذلك متأخّرًا، لقد درست الموسيقى في معهد بوردو الموسيقي لتكون مغنّية أوبرا)، أخي محبّ للموسيقى جدًا، كان صديقي الياباني عازف بيانو وغالبًا ما رافقني في الأغاني التي كنتُ أؤدّيها بشكل سيّء للغاية مثل رولان بارت؛ كان جدّي التّونسي خمِيدَة يحلم بتكوين فرقة موسيقية مع بناته. وكان لاعب كلارينت. كتبتُ الكثير من الأغاني والمسرحيّات الموسيقيّة والأوبرا. العمل مع الملحّنين والمغنّين متعة حقيقيّة بالنّسبة إليّ. لذلك إذا اضطررتُ إلى التّناسخ في كلمة واحدة، فستكون بالتّأكيد موسيقى. بخصوص الشّجرة، فستكون شجرة الحكمة. يجب أن يكون للحيوان وعي بشريّ، لأنّني لا أستطيع تخيل الحياة دون وعي. ولذا لن يكون حيوانًا تمامًا. ولكن أشبه بوحش: أي نصف حيوان ونصف إنسان، شيء مثل حورية البحر. إذا كان لا بدّ من ترجمة نصّ واحد إلى العربيّة، فسيكون "المُصَاحَبَةُ"، وهو نصّ سرديّ موجز نشرته عام 1994، يدور حول وفاة صديق محرّر وكاتب ومترجم، جيل باربيديت، بسبب مرض السّيدا. إنّه تفكير في الموت في المستشفى، وتفكير في تجريد الإنسان من إنسانيّته، وبالطّبع تفكير في وباء أكثر فظاعة من وباء الفايروس الذي عشناه للتوّ والذي كانت له عواقب اقتصاديّة ويوميّة هائلة، ولكنّه لا علاقة له بالمأساة التي كشفت عن السّيدا وفايروس نقص المناعة البشريّة، والتي غيّرت بشكل عميق نظرة الإنسانيّة إلى الحياة الجنسيّة. تمّت ترجمة هذا الكتاب إلى اللغتين الإسبانيّة والبرتغاليّة واليوم هو بصدد التّرجمة إلى الإيطاليّة والعبريّة. لقد كان موضوع العديد من الدّراسات. هذا هو الكتاب الذي أردتُ محو نفسي فيه لأترك المريض الذي كنتُ أرسمُ صورته يظهرُ. هذا الكتاب واحد ممّا أعبّرُ فيه بوضوح، كما يبدو لي، عما أنتظره من الأدب. أعتقدُ أنّه ليس من الضّروري معرفتي شخصيًا للتعرّف على الجوانب المختلفة من حياتي كما تظهرُ في هذه المقابلة لفهمها. في حين أنّ كتبي الأخرى، في نظري، تطلبُ، من أجل الولوج إليها، أن يكون لدى القارئ فضول وتحيّز إيجابيّ (كما هو الحال مع معظم الكتّاب، بغضّ النّظر عن قيمتها).

أجرى الحوار: أيمن حسن

المُصَاحَبَةُ

مقطع من رواية (1994)

ريني دي سيكّاتي

ما أيقظني في اليوم التّالي كان حلما. كان بجانبي في السّيارة. كان يقول لي: "أتتركني أموت. أنا أموت ولا تفعل شيئًا!"

اتّصلتُ بمكتب الممرّضات. أجابتني سيّدة من الأنتيل. لم تكن تلك الصّاخبة. أخبرتني أنّه قضّى ليلة مثل أيّ ليلة أخرى. لكن عندما وصلتُ، أخبرتني بنفسها أنّ الأمور لا تسير على ما يرام. كان يختنق.

لم يعد هناك أيّ غشاء يفصل بين الحلم والواقع. جلستُ بجانبه. لم يأخذ دواءه بعد. كان ينتظر الطّبيب الذي كان قد رآه في وقت مبكّر جدّا من صباح ذلك اليوم. قال جملة لم أفهمها على الفور: "متى ستتوقّفون جميعًا عن اللّعب معي؟". أراد أن يقول إنّ الطبّ لم يف بوعوده، ليس لعلاجه، ولكن للتّخفيف من معاناته، وأنّنا نحن أصدقاؤه، والممرّضات والطّبيب، متواطئون في هذا العجز غير المعلن بالرّغم من وضوحه.

ربّما كان سيخضع للعلاج الكيميائيّ دون انتظار انتهاء العلاج بالمضادّات الحيويّة. شرع الأطبّاء المتربّصون في القيام بجولتهم: كانوا أطفالا يفتحون أعينهم المذعورة أمامه. كانوا يأخذون نبضه ويجدون حالته طبيعيّة. كانت شفاهه زرقاء ولم يكن يستطيع فتح عينيه.

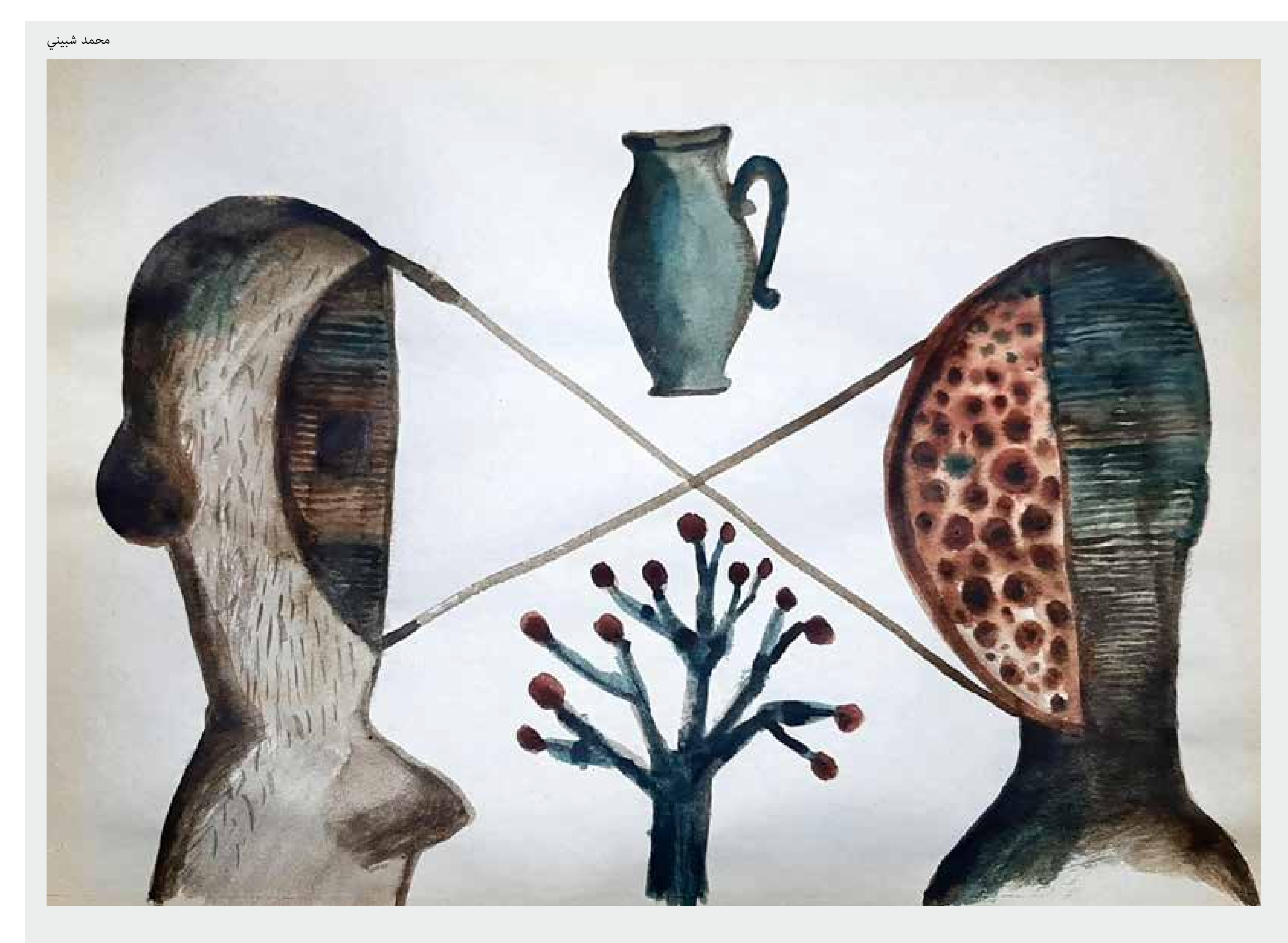
خضع إلى عمليّة نقل دمّ، لكن لم تكتسب خدوده أيّ لون. وصلت الطّبيبة النّفسيّة. تركتهما وحدهما. انتظرتُ في الرّواق. كانت زائرة كاثوليكيّة بصدد التقدّم، ورأسها منحن إلى الجانب، تعلو وجهها ابتسامة ثابتة. كانت تختلس النّظر، يمينًا ويسارًا، من خلال الأبواب نصف المفتوحة، إلى المرضى المستلقين. كانت امرأة عجوزا رماديّة اللّون تمشي على رؤوس أصابعها بخطوات راقصة. واستقبلتها ضحيّةٌ راضيةٌ.

أصبحت عاملات التّنظيف منتبهات للغاية لي. كنّ يعرفن ما كان يحدث عندما كان الأطبّاء المتربّصون يجدون طبيعيًا نبض رجل محتضر ذي شفاه زرقاء.

كانت الطّبيبة النّفسيّة تروق له وكان قد أثنى عليها عدّة مرّات. عندما شرعت في المغادرة، استوقفتها قبل الدّخول. "إنّه بحاجة إلى بعض..." لم أفهم، اعتقدتُ أنّها كانت تصف اسم مسكّن للألم. كرّرَتْ: "الموسيقى". كانت تبتسم بعصبيّة وتتحدّث بطريقة متقطّعة. هل من الصّعب إذن معرفة أنّ المرء يرى الموت عندما يكون الموت هنا؟

صرخ باسمي. هرعتُ إلى غرفته. "لا تتركني وحدي هكذا لفترة طويلة". أخبرته أنّني كنت أتحدّث مع الطّبيبة النّفسيّة. "إنّها لا تفهم أيّ شيء."

جلستُ مرّة أخرى بجانبه. سألني عن صديقه الكاتب الآخر: "هل يَعْتَقِدُ أنّهم سيتمكّنون من إنقاذي؟".



محمد شبيني



مقال

ابن خلدون فيلسوف التاريخ

أحمد برقاوي

كتب ابن خلدون في مقدمة مقدمته يقول "أما بعد فإن فن التاريخ من الفنون التي تتداوله الأمم والأجيال، وتُشد إليه الركاب والرحال، وتسمو إلى معرفته السوقة والأغفال، وتتنافس فيه الملوك والأقيال ويتساوى في فهمه العلماء والجهال، إذ هو في ظاهره لا يزيد على أخبار عن الأيام والدول، والسوابق من القرون الأول، تنمو فيها الأقوال، وتضرب فيها الأمثال، وتطرف بها الأندية إذا غصها الاحتفال، وتؤدى لنا شأن الخليقة كيف تقلب بها الأحوال، واتسع للدول النطاق فيها والمجال، وعمروا الأرض حتى نادى بهم الارتحال، وحان منهم الزوال، وفي باطنه نظر وتحقيق، وتعليل للكائنات ومباديها دقيق، وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها عميق، فهو لذلك أصيل في الحكمة عريق، وجدير بأن يعد في علومها وخليق".

في هذه الأسطر القليلة وضع ابن خلدون منهجاً في دراسة التاريخ، منهجاً حوّل التاريخ إلى علم، وليس مجرد سرد أحداث، وإخبار عما حدث في الزمان، وهذا معنى التعليل والنظر والتحقيق في تناول التاريخ.

يُجمع عدد من باحثي الشرق والغرب على أن ابن خلدون، في مقدمته، من أهم عباقرة فلاسفة التاريخ والعلوم الاجتماعية. وكلما عدتُ إلى مقدمته فإنها تزودني بأفكار تسمح بالتأمل والتأويل والتجديد.

وقد وصف فيلسوف التاريخ الشهير أرنولد توينبي مقدمة ابن خلدون قائلاً "لقد صاغ ابن خلدون في مقدمته فلسفة للتاريخ، وهي بلا شك أعظم ما توصل إليه الفكر البشري في مختلف العصور". وقال فيها عالم الاجتماع الفرنسي إيف لاكوست بأنها "أروع عنصر من عناصر المعجزة العربية".

ويندر في تاريخ المعرفة البشرية أن ينتقل شخص عاش تجربة المُلك فاعلاً إلى عالم الفكر مبدعاً فيه، كما هي حال عبدالرحمن بن محمد بن خلدون الحضرمي.

أجل لقد عاش ابن خلدون المولود في تونس سنة 1332، والمتوفى في القاهرة سنة 1406، عصر الدويلات في الأندلس والمغرب العربي مدة طويلة من القرن الرابع عشر وعاصر الصراعات التي قامت بينها، والدسائس التي انتشرت بين حكامها، ورحل إلى مصر والشام. وشهد الغزو المغولي لها وأوفد للتباحث مع الغازي تيمورلنك لحماية المدينة من همجيته.

وبعد سنين طويلة قضاها مشتغلاً بعالم السياسة والمُلك خبيراً بأحوالهما، اعتزل ابن خلدون ذلك العالم بكل ما ينطوي عليه من صراعات ومؤامرات، وراح يشتغل بالتدريس والتأليف والقضاء بكل ما يختزن من معرفة بالفلسفة والتاريخ والفقه والأدب وأحوال البلاد والعباد.

فألف عدداً من الكتب أهمها:

- لباب المحصول في أصول الدين.
- شفاء السائل في تهذيب المسائل.
- تلخيص مجموعة ابن رشد.
- تعريف مفيد في المنطق.

غير أن عبقرية ابن خلدون قد تجلت في مقدمة كتابه الأشهر "كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر" الذي انتهى ابن خلدون من كتابته سنة 1377 في قلعة ابن سلامة في الجزائر الآن. والمقدمة هي الكتاب الأول من كتاب العبر. وتتألف من مقدمة في علم التاريخ وستة أبواب، وهي:

- الباب الأول: العمران البشري على الجملة.
- الباب الثاني: في العمران البدوي، والأمم الوحشية والقبائل وما يعرض في ذلك من أحوال.
- الباب الثالث: في الدول العامة والملك والخلافة والمراتب السلطانية وما يعرض في ذلك كله من الأحوال.
- الباب الرابع: الأمصار وسائر العمران وما يعرض في ذلك من الأحوال.

جورج بهجوري

• الباب الخامس: في المعاش ووجوهه من الكسب والصنائع وما يعرض في ذلك كله من الأحوال.

• الباب السادس: في العلوم وأصنافها والتعليم وطرقه وسائر وجوهه.

وكل باب من هذه الأبواب ينقسم إلى عدة فصول.

وإذا كان الإبداع في العلوم الإنسانية يقوم على تأسيس مناهج في التفكير في الظواهر الاجتماعية فإن ابن خلدون في مقدمته قد أسس لأهم قواعد المعرفة الاجتماعية، حتى ليمكن القول بأنه أول من وضع أسس علم الاجتماع البشري العام وأول من حدد وشرح مفاهيم التاريخ الاجتماعي البشري والعمران والملك والعصبية والتحول. وليس هذا فحسب فإنه لم يترك حالاً من أحوال المجتمع إلا وكان له فيه قول من الجغرافيا والطبائع، إلى الصنائع والتجارة والفلاحة والعلوم، إلى الفقه وعلم الكلام والفلسفة، وإلى اللغة والآداب بأنواعها.

لمّا كانت المقدمة بالأصل مقدمة منهجية لكتابه في التاريخ، فإن أول ما خطه ابن خلدون متعلق بعلم التاريخ. فميز بين التأريخ وعلم التاريخ الذي سماه فن التاريخ. فالتأريخ هو سرد الوقائع أو ما يُعتقد بحدوثها وتحديد مواقيتها وقد يلعب الوهم والهوى في سردها. أما فن التاريخ فهو تأمل ونظر وبيان علل الحوادث وأسبابها، وتحرر من الانحياز والهوى والوهم والكذب. إذ لما كان التاريخ خبرا عن الاجتماع الإنساني والاجتماع الإنساني هو العمران البشري فيجب النظر إلى التاريخ بمقتضى قوانين العمران.

والسيرورة أسّ قوانين العمران، والعمران تغير وتحول ولا يجري على وتيرة واحدة، ولا يستقر على حال، فأحوال العالم كما يقول ابن خلدون اختلاف على الأيام والأزمنة، فكما يتغير الأفراد والأمصار من حال إلى حال، كذلك تتغير الأقطار والأزمنة والدول. وهذا ما سمّي في ما بعد بمنطق التاريخ الذي هو انتقال من مرحلة إلى أخرى وهو انتقال يتم وفق سنن العمران البشري.

وإذا كان الإنسان اجتماعيا بطبعة ومتميزا بالعقل ولديه من الحاجات الحياتية من مسكن وملبس ومأكل ما لا يستطيع أن يلبيها بمفرده، كما يرى، فإنه قد غذّ السير في طريق بناء الحضارة وإنتاج الخيرات المادية والإبداعات المعنوية. ولما كان الإنسان ،عند ابن خلدون، مفطوراً على العنف والذئبية، فكان لا بد لقوة تلجم عدوان الإنسان على أخيه الإنسان، وتمنع الصراعات والاقتتال بين أبناء المجتمع، وقد تمثلت هذه في ظهور المُلك. فالملك جزء لا يتجزأ من العمران.

وهذه الفكرة التي جاء بها ابن خلدون سابقة على الفكرة نفسها التي بنى عليها الفيلسوف الإنكليزي توماس هوبز فلسفته وكتابه "التنين" في القرن السابع عشر. وقبل ما قاله الفيلسوف فردريك إنجلز في كتابه "أصل العائلة والملكية والدولة" بخمسة قرون.

ولكن كيف يتأسس المُلك؟ هنا يجيب ابن خلدون بأن المُلك لا يقوم إلا على العصبية. ومفهوم العصبية من أهم المفاهيم التي أبدعها ابن خلدون لتفسير ظهور المُلك. وهي وإن كانت تبدأ من عصبية القرابة والدم فإنها بعد قيام الملك تتسع وتتغير، فالعصبية هي الرابطة التي تؤلف بين الجماعة وتجعلهم في وحدة في مواجهة العدوان الخارجي أو الداخلي. فالدين عصبية، والدولة عصبية أيضاً. ويكون حال الملك متطابقاً مع حال العصبية. فإن كانت قوية كان الملك قوياً، والعكس صحيح أيضاً.

فلنستمع إلى قول ابن خلدون الآتي "الاجتماع إذا حصل للبشر كما قررناه وتم عمران العالم بهم، فلا بد من وازع يدفع بعضهم عن بعض، لما في طباعهم الحيوانية من العدوان والظلم. وليست آلة السلاح كافية في دفع العدوان لأنها موجودة للجميع، فلا بد من شيء آخر يدفع عدوان بعضهم عن بعض، فيكون ذلك الوازع واحداً منهم يكون له عليهم الغلبة والسلطان واليد القاهرة، وهذا هو معنى المُلك".

إذن، الأصل في المُلك، والملك يعني السلطة، الحيلولة دون احتراب الناس، وأكل بعضهم بعضاً، لما ينطوون عليه من نزعة عدوانية – حيوانية متأصلة فيهم.

وهذا يعني أن أصل السلطة هو الحفاظ على التعايش السلمي بين الناس، وتحقيق الأمن بينهم، وردع النزعات العدوانية. والسلطة، أيّ سلطة، لا تستطيع أن تقوم بهذه المهمة إلا إذا حازت الاعتراف الحر من قبل المجتمع وناسه، وعندها تصبح السلطة والمجتمع خاضعين للقانون الذي يهدف إلى الحفاظ على الحق والسلم والأمن والحرية.

وإذا كانت السلطة، المُلك بالمعنى الخلدوني، قد تطورت إلى الحد الذي وصلت فيه البشرية إلى الحال الراهنة من التوافق مع المجتمع، فإن وجود سلطة تمارس العنف والاعتداء والنزعة الذئبية على أفراد المجتمع ضرب من حالة ما قبل الدولة، ونوع من التأخر والتخلف عن معنى الدولة الراهنة، وهي بهذا المعنى سلطة متناقضة مع الحاجة إلى السلطة، ومدمرة للحياة المعشرية، وتؤسس للصراع الدامي بينها وبين المجتمع الذي لا طاقة له بتحمل سلطة عدوان.

ولعمري فإن سلطة كهذه ستجعل من الأوطان ضعيفة، وعرضة للغزاة من كل الأنواع، وإلى هذا أشار ابن خلدون بعبقرية حين قال "إن الأمة إذا غُلبت وصارت في ملك غيرها أسرع إليها الفناء، والسبب في ذلك، والله أعلم، ما يحصل في النفوس من التكاسل إذا ملك أمرها عليها وصارت بالاستعباد آلة لسواها، وعالة عليهم، فيقصر الأمل ويضعف التناسل، والاعتمار إنما هو عن جدة الأمل".

الوظيفة المعرفية لمفهوم العصبية الخلدوني على غاية كبيرة من الأهمية حتى في وقتنا الراهن. والعصبية عند ابن خلدون وفي أهم وجوهها، رابطة غايتها الملك. وإذا أغنينا مفهوم العصبية الخلدوني، أي إذا نقلناه من مفهوم يشير إلى عصبية القرابة وغايته الملك، إلى مفهوم يشير إلى أيّ جماعة يحصل بينها رباط كالرباط الديني أو الأيديولوجي أو الطبقي أو المهني أو الوطني أو القومي، فإن المفهوم – العصبية – يظل محتفظاً بوظيفته المعرفية في عالم آخر غير العالم الذي ذكرنا.

وفي الوقت نفسه، فإن توسيع مفهوم العصبية ليشمل كل التناقضات والمصالح لا يعني أن جميع العصبيات غايتها الملك.. مثلاً العصبية المهنية ليس غايتها الملك فيما العصبية الحزبية غايتها الملك ولا شك.

وإذا كانت العصبية تفضي إلى قيام الملك، ويفضي الملك إذا اتسع إلى قيام الدول القائمة على العصبية، فإن الدولة بدورها تقود إلى الحضارة، لأن غاية الملك هي الحضارة. والحضارة هي الميل إلى حياة الترف، وحياة الترف لا تتحقق إلا إذا كثرت الصنائع وتوافرت أسباب الحياة، ونمت غايات الناس في امتلاك منجزات الصنائع وأسباب الرفاهية، فتضعف إذ ذاك عصبية الملك. وهذا ما يأذن بانهيار الدولة. فالدولة تمر بعدد من الأطوار، تشبه أطوار الكائن الحي، فعمر الدولة ثلاثة أجيال، والجيل أربعون عاماً. فالجيل الأول ما يزال على البداوة وخشونتها والمنعة والمجد وذو عصبية قوية. والجيل الثاني جيل تحول إلى من البداوة إلى الحضارة، ومن الاشتراك بالمجد والملك إلى انفراد الواحد به، فتضعف العصبية بعض الشيء، ويكون الخضوع للحاكم. والجيل الثالث ينسى عهد البداوة، ويعيش في نعيم وترف وتسقط العصبية وتزول فتذهب الدولة وتنقرض.

وإذا غُلبت الأمة وخضعت لغيرها انقادت إلى غالبها، وراح المغلوب يتشبه بالغالب في ملبسه ومأكله وفي سائر أحواله. بل إن الأمة إذا ما غُلبت وصارت في ملك غيرها أسرع إليها الفناء. وليست علاقة الغالب بالمغلوب أو المغلوب بالغالب علاقة بين المتقدم والمتأخر كما ظن بعض الشارحين. فإن الشعوب الأقرب إلى الهمجية قد تنتصر على الشعوب المتقدمة عليها في سلم الحضارة، كما حصل من غزو مغولي لبلاد الحضارة العربية الإسلامية المتقدمة.

وانتبه ابن خلدون إلى قضية المعاش ومكانة العامل الاقتصادي في العمران وطرائق الكسب. شارحاً كسب الرزق عن طريق التجارة والصناعة والزراعة، وهي الأساليب الطبيعة للمعاش، رابطاً بين طريقة الحصول على المعاش ومستوى التطور الحضاري، فجعل الإنتاج الرعوي للبدو في الدرجة الأدنى تليها الفلاحة وأخيراً الصناعة بوصفها المعلم الأرقى للتطور الحضاري. والصناعة عند ابن خلدون تعني الحرفة والمهنة من بناء ونجارة وحياكة وخياطة والتوليد والطب والوراقة والكتابة والحساب والغناء. ولقد فصّل في كل صناعة من هذه الصناعات وتعريفها وأهميتها. وكل هذا جاء في الباب الخامس من المقدمة.

أما الفصل السادس من المقدمة الذي نادراً ما يأتي على ذكره دارسو المقدمة، على أهميته، فيتعلق بالحياة العلمية والثقافة الروحية للحضارة، فالعلم والتعلم والتعليم من متطلبات العمران البشري والتطور الحضاري، والتطور الحضاري والعمران بدورهما يخلقان الشرط الأهم في تطور العلوم وكثرتها.

ولقد أوقف ابن خلدون جهده في هذا الفصل على أصناف العلوم في الحضارة العربية الإسلامية. كعلوم القرآن والتفسير وعلوم الحديث وعلم الفقه وعلم الفرائض وعلم الكلام وعلم التصوف.

ويتوقف عند العلوم العقلية كالحساب والهندسة والفلك والموسيقى ومن ثم يعرض للعلوم الطبيعية والمنطق والفلسفة، وينتهي في شرح تطور العربية ولهجاتها وآدابها.

والحق إن مقدمة ابن خلدون انطوت على ثلاثة علوم إنسانية نظرية وهي: فلسفة التاريخ وفلسفة الحضارة وعلم الاجتماع. ولهذا فلقد أشاد به فلاسفة الغرب المعاصرين وعلماؤه، ونُظر إلى المقدمة الخلدونية على أنها فتح جديد في علم الاجتماع البشري، وليس غريباً أن يُترجم كتاب ابن خلدون هذا إلى الفرنسية والإنكليزية والتركية والألمانية واليابانية. وكتبت حوله المئات من الرسائل، وشُرح عبر المئات من المؤلفات.

كاتب سوري من فلسطين مقيم في الإمارات

نزال غير مثير

سامي البدري

في أوقات كثيرة، وفي لحظات دقيقة، بعمر زمن كامل، لا تبدو الحياة أكثر من نزال غير مثير مع شبح، لا نراه حقاً، ولكننا نشم رائحة أفعاله الكبريتية التي تدمع العيون وتزكم الأنوف. نزال غير متكافئ مع وهم خالد أو يراد له الخلود، لأسباب يعجز الغالبية عن فهمها، ولكنه مصرّ على تجديد ودفع مبررات لنفسه ودون توقف، من أجل إحالة حياة كل فرد إلى معركة متجددة، دون السماح للغالبية بالتوقف والتساؤل، مع صموئيل بكيت، "لماذا أفعل أيّ شيء؟"، بل إن الغالبية تهرب من مواجهة هذا السؤال الملح واستبداله، تحت دعوى حب الحياة والتفاؤل بالمستقبل، التي يحرض عليها نهم الاتفاق البورجوازي (يجب أن أفعل كل شيء لأن الحياة معركة)... معركة مع من ولماذا؟ لماذا على الحياة أن تكون معركة ولصالح من في النهاية، النهاية البعيدة والقصوى، نهاية ما بعد الموت؟ أمن أجل نشوة آلهة المعابد التي لا تتدخل لإزاحة حجر عن طريق فرد لتحميه من التعثر؟ أمن أجل آلهة معابد مكتفية بذاتها وبكمالها، ولا يضيف أو ينقص كفاح الإنسان من كمالها ونشوتها بذاتها؟ ما هذا العبث؟ هل أنا وأنت لعبة بيد آلهة متبطلة، أحدثت كل هذا العبث الطفولي من أجل أن تمنّ علينا بنعيم رضاها في النهاية أو تحرقنا في جحيم ملتهب، في حالة غضبها؟

الإنسان أكبر بذاته وعقله من أن يصدق هذا!

آلهة المعابد تريد مني أن أكدح وهي المتفضلة، وأنا أرى أن لا جدوى من أن أكدح بلا طائل، في حياة تنتهي بموت مهين، أتحول فيه، كأي كلب أو بقرة نافقين، إلى مجرد جيفة.

أنا ذات لها كيان، يعاملني الآخرون على أساسه ومن خلاله، إذن يجب أن أكتفي من خلال هذه الذات وعبرها ومن داخلها؛ والأهم أن أجد المعنى والهدف، معنى وجودي وهدفه، فيها، في داخل كيانها كذات لكياني المستقل والمكتفي بذاته.

تصر الأديان على أن ثمة مغزى وهدفا لخلق الإنسان، وإحساس الإنسان يقول شيئاً آخر، وخاصة في ساعات ضجره ويأسه، بل وفي ساعات ما بعد فراغه من ممارسة "دسامة" الحياة، طعام جيد وممارسة الجنس، إذ يجد نفسه، بعد بلوغه قمة الجبل وجلوسه على أعلى صخوره، فارغا ويواجه هوة الفراغ التي تفصله عن حالة السلام والحرية اللتين يتوق إلى أن يكون فيهما، ولم توفّرهما له دسامة المعيش اليومي فيهمس لنفسه أو يصرخ فيها: أهذا الذي وجدت من أجله، أن أصل قمة الجبل، كي لا أجد غير كومة من الحجارة لأرميها إلى الأسفل الذي صعدت منه؟ ماذا سأصطاد بحجارة متدحرجة إلى أسفل، لم أطق وجودي فيه، ولا تسكنه غير قطعان من المخلوقات التي تود بلوغ قمة الحجارة هذه؟ في تلك اللحظة سأحس، كريلكه، عندما قال "من سيسمعني إذا صرخت بين مجموعة من الملائكة؟"، مع فارق أني سأصرخ بين قطعان تدس رؤوسها في المعالف، ولا تريد سماع شيء غير كلمات المديح، في أنها تأكل جيداً، وهذا أقصى ما متوفر لها وأقصى ما يجب أن تفعله؛ ولو كان هذا يحدث في عالم مسالم وطيب السريرة، ويعامل مخلوقاته برأفة، لكان ممكن التعايش مع الأمر ربما، إلا أن العالم من حولنا "ليس غير عديم المبالاة بمتطلباتنا، وهو أيضا شديد الخبث"، كما يختصر الأمر صموئيل بكيت، فهماً وتفكيراً في جميع كتبه.

لماذا توقع علينا الحياة كل هذا السوء عبر دورتها؟ من السيء في طرفي المعادلة: دورة الحياة أم الإنسان؟ مفكر مثل صموئيل بكيت سيجيب دون تردد: دورة الحياة، لأن الإنسان أعجز من أن يخلق ما يفعله بنفسه فيها؛ وهي – الحياة – تقود حربا قهرية ضده لأسباب غير مبررة وغير مفهومة. وبقوله، بكيت، "أنت على الأرض، لا علاج لذلك" يكون قد أطر المشكلة بأدق صور التعبير التي تتيحها اللغة: إمكانياتنا المتاحة أعجز من أن تجد ولو جزءا من الحل لمشكلة وجودنا غير الهادف أو غير المبرر.

الحياة قاسية جداً، والغريب أن أغلب محاولات إيجاد النظام، التي قدمها الفلاسفة المفكرون، قد زادت من قسوة الحياة بتنظيماتها هذه، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. فمحاولة تنظيم أمر مادي في شؤون الحياة، أنتج، عرضياً، نوعاً من الضرر النفسي أو الروحي أو العاطفي على الإنسان، وكان أكبر أنواع الضرر الذي خلقه هو ذاك الذي فصل الإنسان عن فطرته أو نبذها، وصادر حريته النابعة من تلك الفطرة أو اللاحقة لها.

وبرأيي فإن مقولة صموئيل بكيت "لم يعد ثمة ما يمكن فعله" تعني في ما تعنيه، أن النظام قد صادر حرية الإنسان، التي هي مصدر إرادة الفعل فيه؛ وإنّ إمعان النظام في قولبة حياة الإنسان وإرادته، أحاله إلى جزء من كل للحركة الميكانيكية للنظام، أو سلّمه لنوع من الانصياع اللاإرادي، الذي لم يعد له معه ما يمكنه فعله برغبته الخاصة (إرادته الذاتية الصرف).

وتتمثل المشكلة في أنصع صورها، وخاصة في مرحلة الربع الأخير من القرن العشرين ومطلع الألفية الثالثة، مرحلة التقدم

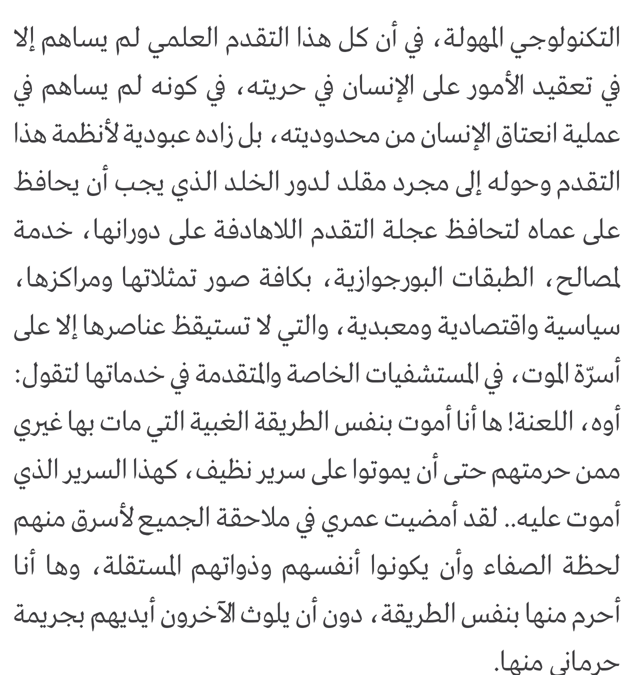
فؤاد حمدي

التكنولوجي المهولة، في أن كل هذا التقدم العلمي لم يساهم إلا في تعقيد الأمور على الإنسان في حريته، في كونه لم يساهم في عملية انعتاق الإنسان من محدوديته، بل زاده عبودية لأنظمة هذا التقدم وحوله إلى مجرد مقلد لدور الخلد الذي يجب أن يحافظ على عماه لتحافظ عجلة التقدم اللاهادفة على دورانها، خدمة لمصالح، الطبقات البورجوازية، بكافة صور تمثلاتها ومراكزها، سياسية واقتصادية ومعبدية، والتي لا تستيقظ عناصرها إلا على أسرّة الموت، في المستشفيات الخاصة والمتقدمة في خدماتها لتقول: أوه، اللعنة! ها أنا أموت بنفس الطريقة الغبية التي مات بها غيري ممن حرمتهم حتى أن يموتوا على سرير نظيف، كهذا السرير الذي أموت عليه.. لقد أمضيت عمري في ملاحقة الجميع لأسرق منهم لحظة الصفاء وأن يكونوا أنفسهم وذواتهم المستقلة، وها أنا أحرم منها بنفس الطريقة، دون أن يلوث الآخرون أيديهم بجريمة حرماني منها.

إذن، المشكلة والعدوّ كانا في مكان ومنطقة آخرين، وليسا في المنطقة التي قاتلت فيها. لقد كانا في عجزي عن الإدراك، في عجزي ككيان ذاتي عن الرؤية، في تعقيد الأمر على نفسي إلى حد قلبي للطاولة على رأسي.. في عدم رؤيتي أن ثمة من سبقني لهذه الحياة وتربطني به صلات لم أفهمها، وأن هناك قوانين سبقت قوانيني، كان عليّ النظر فيها: قوانين الفطرة وجانب البلاهة الذي يتحكم فيها ويحكمها، كانقراض بعض فصائل الإنسان والحيوانات الأولى، لبلاهتها وسذاجة تكوينها (إنسان النياندرتال وحيوان الماموث والديناصور، التي لم تعرف حتى أن تخدم وجودها وتديم بقاءه وتطوره، فلذلك انقرضت لفرط غبائها وبلاهتها).. كما مازالت بعض فصائل الإنسان والحيوان التي يجب أن تنقرض لبلاهة تكوينها، كفصيلة الإنسان السياسي الذي تحكمه نزعة القوة وحبّ السيطرة، هذه الفصيلة التي تولد لتكون هكذا فقط، سياسيين حكاماً ومتحكمين، ولا تصلح لتكون شيئاً آخر أو لتؤدي دوراً آخر، ومثله الإنسان العسكري الذي يولد ليكون قائداً يصنع ويقود الحروب التدميرية، وكذلك بعض أنواع الحشرات والحيوانات التي تولد لتسبب أو تنقل الأمراض القاتلة؛ وربما هذا ما يجعل من فكرة أفلاطون، في جمهوريته، (وربما هي الفكرة الأكثر صواباً من جميع ما طرح من أفكار تنظيمية)، وهي التي اقترح فيها تولي الفلاسفة للحكم ليمنعوا أصحاب نزعة السيطرة (سياسيين وعسكريين) من إلحاق المزيد من الإفساد في فطرة الكون..، وهي أيضا، الفكرة الأكثر صواباً من فكرة الرومانسيين، التي رأت في أن الإنسان لن يكون ذاته الحقيقية أو لن يرى حقيقتها والحقيقة الكلية، إلا إذا انتحر.

إن الأفكار المجردة وفلسفة التجريد، بلغتهما الباردة وغير المبالية، لم يقدما جهداً أكثر من تحويل الجوانب الذاتية والفطرية إلى أمراض ومضاضات، لأسباب سرعان ما أثبت الواقع عقمها وبلاهتها وبعدها عن واقع أن هذا وهكذا هو الوجود، وبكائنه المتميز، الإنسان، وإن ثمة الكثير من الفراغات العمياء التي تحكمه، وإن حياة كائنات هذا العالم يحكمها الحظ وحسن الطالع أو سوؤه وليس قوانين معقدة ورصينة لا يطالها الخطأ... وإنّ من الممكن، وهذا على سبيل التمثيل الساخر فقط، أنّ أجمل النساء وأكثرهن إثارة ممكن أن تقتل بنطحة من مجرد ثور هائج أو عضة كلب مريض، أو حادث دهس بسيارة قديمة ومتآكلة، لا يساوي ثمنها ثمن حقيبة اليد التي تحملها، بل وربما حتى الحذاء الذي تلبسه في قدميها، اللتين وقبل موتها بلحظات، كان أكبر وأعتى الرجال الذين يحكمون ويتحكمون بالعالم، يتمنى مجرد تقبيلهما ومص أصابعهما، تحت نوبة شهوة وسعار جنسي، لا يتوقع أغلب سكان الأرض أن تسيطر على ذلك الرمز الكبير والرجل العتيد! والسؤال عندها يتجسد في أكثر صوره مرارة ومباشرة: ماذا تبقى للحياة من معنى، وهذا أكثر أسئلة الفلسفة الوجودية إلحاحاً ومساساً بذاتية الإنسان وكينونته في جوهر فرديته وسلطته وهو السؤال الذي يجعلنا نتفهم ونستوعب سبب مقولة سارتر "الإنسان عاطفة غير ذات قيمة".

كاتب من العراق



فؤاد حمدي



سَرديّة اللّهب

معرض "حروق الأحياء" لخديجة الجايي

شرف الدين ماجدولين

صُورٌ نصفيَّةٌ بطبقات، يَنْتَهِكُها تَخْريمٌ في صفحة الوجه، مُعَدِّلاً التقاسيم. يكتسح التخريم العينين أحيانا، أو قد يتلافاهما، مُحَصِّناً قدرة التعرُّف على الوجه. وصُوَرٌ شخصية لجسد ناهض، يُفْصِحُ عن تَطَلُّعِهِ، ويُضْمِرُ ما هو عليه من إنهاك، مَسَامُّ الجلد تُطِلُّ من رداء بدا كفَضْلَةٍ نجت من حريق عَصَفَ بدولاب؛ الثوب يُهَنْدِسُ بثغراته متباينة الأحجام مواطن الوجع في الجسد الغضِّ. ولوحات خمارات نسائية طُرِّزَت تخطيطاتها على هيئة ندوب. ومُنْشَأَة في شكل جدارية تتجاور في استطالتها الأفقية صناديق زجاجية متماثلة، منطوية على حزم ورقية بتدرجات سوداء متباينة التكوين، تُجْليها في هيئة سفوحٍ شَوَّهتها حمَمٌ مُلتهبة. ومصوغات خشب وقماش ومطاط مقدودة من جمر...، على هذا النحو نَجَّمَتْ خديجة الجايي في معرضها الذي يحتضنه رواق "كنتوار دي مين غاليري" بمراكش (ما بين 04-03-2022 و 04-04-2022)، شظايا سرديتها الفردية، المرُوَّعَة بعُنْفُوانِ اللهب، وخَبْوِ الرماد، وما يتأتّى عنها من مجازات لونية تستبطن تضاريس المنتهك والممحو والمنذور للفناء.

تبدو أعمالُ التركيب والكولاج، والفوتوغرافيا، والصباغة على المزُقِ المرتصفة، أو النابتة من جذر محبوك، وكأنما تستأنف فصولا متسارعة لجذوة متأصلة في الجسد والنُّسُوغِ، لذات وافدة من يفاعة مُشْتَقَّةٍ من عتبات ضريح، ومدينة مغربية عتيقة، مأهولة بالتباس درامي، "مولاي إدريس زرهون" التي درجت خديجة الجايي بين بيوتاتها الحانية، ودروبها الظليلة، قبل أن تعيد صياغة ما رشح من رواء عبر ثنايا جدرانها وأرصفتها وحواريها، ومن ضيائها وظلالها القادمة من زمن مضى، عبر تأويلات بصرية تمزج بين نوازع التَّمَثُّلِ والانتقاد والرثاء، لقدر إنساني لا فكاك منه. إيحاء صاعق بكيان لا يبرحه الشغف بالأصل، والتشوف إلى تطويق حلم يسكن أطفالا ونساء وأناسا بسطاء، ويلهب رغبة الخروج في دواخلهم، عن عتبات الحصن المنيع.

في معرضها الحالي الحامل عنوان "حروق

الأحياء"، لا تبرح خديجة الجابي جرحها الأصلي، ولا تتخطى تفاصيل ما أرّقها باستمرار من أسئلة بصدد "وجود الذات في غير محلها"، و"القهر المضاعف للهوية النسائية"، و"تداخل طبقات الأرض والجسد" و"التباس حواضن العذاب"، و"رمزية الجثة" و"ارتهان المدن والمسارات الشخصية إلى جرح أزلي"، و"اللجوء إلى سحر الكلمات والصور التي لا تفتأ تمّحي"، وما يتصل بها من تفريعات موضوعية، واختراقات استعارية... ولم يكن الوفاء لتقنية اللهب نحتا ورسما وتحويرا وتركيبا، إلا حفاظا على أداة تحدد في جوهرها الاختيار الأسلوبي، ذا المنحى المأتمي، مهما تغيرت أشكال السند، وطبيعة المواد، وأصول الخامات، في تكوين ملامح المقترحات الفنية، لتنتهي إلى تكوين لا يخلو من جُرأة في تقليب احتمالات اللوحة المعاصرة، في رهانها على الخروج باسترسال عن قواعد المهارات المأثورة، وما قد يعلق بها من وقع عابر.

جدل الأرض والجسد

في عمل مركزي من متوالية وسمتها بـ"مقام الخلود"، في معرضها الراهن، ضمن مشروع "مجاز"، يَمْثُلُ هرم بلَّوْرِيّ من صمغ وورق وخيوط وأصباغ متباينة، يحتضن ما يشبه تكوينا صخريا بتجاويف في الأطراف والحنايا، تقعيرات لها تخوم تَضْمُرُ شيئا فشيئا في انحدارها إلى العمق، مؤلفة كتلة فراغات داكنة، تتخللها نتوءات بياض مكتوم، للحمة الورق المضاعف. وتَرْتَقُّ الحوافُ المساحةَ بين الفجوات بلون بشرة متعفنة، يسري في المساحة البيضاء، مشكلا غطاء لونيا شبيها بالصدأ. يوحي النصب الشفاف أن لا مومياء بالداخل







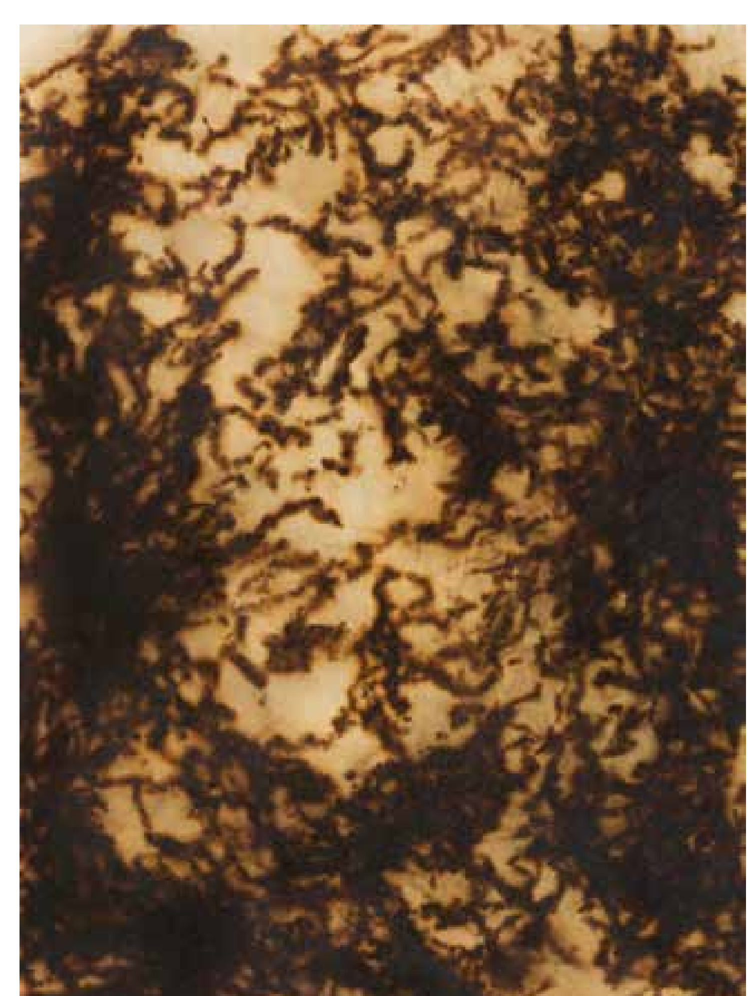
ولا ناووس، فقط جمر خامد، وبقايا أثر لما استعر ذات يوم. فالعنفوان الدنيوي المتطلع إلى تأبيد العيش، لا يسعه تحنيط النضارة، ولا الاسترسال في الوقت دون حد. واصطناع المقام (أو الضريح) لا يحتفظ بالجسد القديم، وإنما يُبقي الشغف. إذ الأهرامات حُجُبٌ، وتمائمُ لدرء النسيان، واللحود بشتى مراتبها رموز لتقديم الأجساد قرابين لفورة الحمم المستعرة في الباطن. وكأنما العمل الفني ينظر إلى محمول مفردات المعري "خفف الوطء لا أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد"؛ من أفق بصري يُحِلُّ طبقات التراب مكان المومياء المفقودة، ويعيد رسم ملامح الجدل بين اللهب والرفات، ثم بين التراب والأثر. هل هو مجاز الضريح الذي يسكن الذاكرة؟ ربما، لكنه أيضا تقليب لأوجه فعالية المقامات التواقة للخلود بشتى صنوفها، حيث يستكين رفات الاسم والسطوة، مُوهِمًا بخموده، لكنه يُطلُّ بقناعه اللَّحْدي على من بالخارج، لمنحهم جذوة الفعل والتعلق والسعي.

ولم يكن غريبا، من ثم، أن تتجلّى الأعمال المتلاحقة لمتوالية "مقام الخلود" المجبولة من نفس مكونات الهرم الصمغي، على المنوال ذاته، كاشفة للحَشَا، فما بداخلها لا يحتوي إلا طبقات جمر منطفئ، يحدث ثلماته الغائرة على الامتداد المنبسط، المُخَضَّبِ بما يشبه الدم الفاسد. بشكل يجعل الفجوات تتغلغل في العمق، كأوهاد تشق أحشاء الأرض، ومثل مَهاوٍ مسترسلة.

في عمل من معرض سابق لخديجة الجايي حمل عنوان "بركان" (ومتوالية "مقام الخلود" تنويع على بركان استعاري)، تبدو للناظر لحاءات ورقية بعضها فوق بعض،







يُكَدِّرُ نصوعها تدريجيا بما تتشربه الحواف من لون رمادي ينتهي بأخاديد سوداء، تتجلى شبيهة باخترقات الحمم الصخرية لأديم هش. ترتصف المنشأة من مربعات زجاجية بعدد يتجاوز الثلاثين بقطعتين، تحتوي السطح الأبيض المتخلل بالفراغات، الذي يقتبس تجاعيده المشعّة من الغيوم الداكنة المتخللة بسريان الضياء الخاطفة. تبدو الصفحة مرآة عاكسة لما فوق في السماء، ولما في الباطن، حين تتأملها لا يكون بمقدورك كف الذهن عن مقارنة الأخاديد المتفحمة في اللحاء الظاهر بما يناظره من اختراقات الندوب للجلد الناعم في صفحة الوجه المصور، أو شظايا الأعضاء في متواليات لاحقة.

أمواج العتمة الناطقة

هكذا تسترسل مجازات التنويع والإبدال في تبين وهج الرماد ما بعد خمود اللهب، وسطوع عتبات الفناء، ففي سلسلة أعمال أخرى تحمل عنوان "رفات الأرض"، (لوحات/تركيبات)، تبدو خديجة الجابي وكأنها بصدد إعادة رصف قطع البازل المصطنعة عشوائيا، على نحو مُرْبِك، يستهدف، عن قصد، تبديد الوحدة المتجانسة؛ ثمة شظايا صور مسوَّدة الحواف، لما مثّل يوما ما هيكل جسد حي، وأعضاء مبتورة، ووجوها ملغزة، تطفر من ثناياها عيون جاحظة، انتُشلت من طبيعتها السوية، وغُرِسَت خارج النسق الناظم، في وضع يَرْتَقُ النُّثَار، ويُثْبِتُ الكيان وينفيه في الآن ذاته، يمحوه ويُؤَثِّلُ فجيعته؛ شيء شبيه بإعدام ألبومات عائلية في نار مِدْفَئَة ذات يوم شتائي، يعقبه ندم مباغت، وانتشال للمُزَق في رمقها الأخير، على عتبة الفناء، فتستقيم فسيفساء شائهة، لا رابط بينها، إلا نجاتها جميعا من اللظى. ذلك ما تثبته على نحو أخاذ لوحات المتوالية المنعوتة بـ"رفاة الأرض" (وهل للتراب جثة؟) المتقاطبة والمتنائية في آن، تبرز المِزَقُ مثل ألسنة مُشْرَعَة، فالورق لسان ناطق بعتبات صور، صحيح أنها أشكال مثلومة، ومقتطعة من امتدادها، بيد أن صمتها مقرون بإيحاء مَوج هادئ، يضبط إيقاع التلاشي، فالفناء سفر في الزمن، وانتقال في عتمة التراب.

وفي متوالية أعمال ثالثة من المعرض حملت عنوان "وجع الكائنات" تتخطى تكوينات الغضون الغائرة قاعدة الطبقات، لتستكين على الصفحة الحاملة لتقاطعات الخطوط والأسطر والانحناءات، في وضع تشابك فيه تكوينات صاهر المعدن اللاهب على الورق، تقاطعات تَدِقُّ شيئا فشيئا لتستحيل في بعض الأعمال إلى نمنمة، يتخايل لناظرها طيف شجر السدر الواخز، أو طحالب في عمق مائي، أو قطعة وَبَرٍ مقتطعة من امتدادها، مجبولة من ورق ومطاط وصباغة إكريليك، لتفصح عمّا بعد تحلل الجسد وتلاشيه، ولعل اجتثاث الجزء المقلص من التكوين الظاهر والدال، إلى ما بعده، أي انتقاله إلى جثة منذورة للتشريح والدفن أو الحرق، تَطَلُّعٌ إلى جعل الرائي يقف أمام حقيقة الوجع الجحيمي الذي لا ينكشف إلا باعتباره ذرة في بدن عاتٍ.

***

على هذا النحو تراهن خديجة الجابي في عملها على أن تخرج إلى مساحة الضوء، الكاشف والمبهر، التشوهات المضمرة، وجعل ما يعتمل في وجدان الأفراد من شعور جهنمي يتعرى عبر ندوب مرئية، تبرز نوازع المداراة والصمت، وما يتصل بها من كوابح، وما قد يستتبعه اختراقها من عذاب، هو الذي ينهض حائلا، في لحظات جمّة، دون تجاوزها، قبل أن تنحفر تدريجيا كأخاديد في الداخل العميق، هي نفسها التي تُحَوِّل التركيبات إلى أشكال وأحجام، وكتل بصرية صاعقة. ولا جرم من ثم أن تنهض فكرة الطبقات، وتآكلها واحتراقها، بدور جوهري في إبراز خضوع الكتلة الحية لمراتب من الحجُب العصية على الاختراق، إلا على نحو فطري.

والشيء الأكيد أن ما اقترحته الصيغة البصرية لمعرض "حروق الأحياء"، على قُوَّة صاحبته، يفصح عن تَطَلُّعٍ باد إلى الخروج من صيغ الأزمات الظرفية ذات البعد الاجتماعي أو العقائدي، إلى أفق إنساني أرحب، له بلاغته الأسلوبية، وشفافيته في تركيب الجرح الشخصي ضمن محكية جماعية تتقاسم قدر الفناء، كما ينطوي أيضا على رغبة لاعجة في استذكار أصل ومرتع، شاء مكر التاريخ أن يُحَوِّلَ جوهره المديني إلى مجرد عتبة لضريح.

ناقد وأكاديمي من المغرب



الحيوية الخالدة
في تجربة محمد مفتاح الفكرية

محمد الداهي

ودعنا علما من أعلام الثقافة العربية الخُلّص الراحل محمد مفتاح، الذي آثر- رغم مكانته العلمية الرصينة وذيوع صيته - العزلة والابتعاد عن الأضواء. فعلاوة على ما تمتع به من حميد الصفات، ومجيد الشيم، وصادق الخلال، وجزيل العطاء، وعظيم الخجل اتسم مساره بواسع الثقافة، وروائع المؤلفات، وفصاحة اللسان، ودقة النظر، وبعد البصر. يصعب أن أستعرض - في صفحات معدودات - صحائفه البيض والناصعة لما خلّفه من منجزات ثرّة وعميقة ووفيرة، كان لها الأثر البليغ على أفواج من الطلبة، والباحثين، والمثقفين العرب بحفزهم على الخوض في الظواهر الأدبية بمناهج ومعارف جديدة (اللسانيات، والسيميائيات، وتحليل الخطاب، والتداولية، والنظرية الكارثية، والذكاء الاصطناعي، والمقاربة النَّسقية الشمولية) سعيا لاستيعاب محتوياتها وقضاياها، واستكشاف مناطقها الداجية واستقصائها، والتغلغل في تضاريسها العسيرة.

شكل محمد مفتاح - بفضل جليل جهده في التحصيل والتدريس والتأليف - ظاهرة ثقافية إن لم نقل مدرسة أدبية متميزة في الحقل الثقافي العربي بالنظر إلى ما يلي:

أ - إنه مثال المثقف العصامي الذي طور مؤهلاته المعرفية واللغوية بافتراش المَدَر، ورد الضجر، وملازمة الكتاب في البيت والسفر. لم يستوعبه التدريس في التعليم الثانوي، ولم يثنه عن تحدي الصعاب والعوائق لتحقيق جملة من طموحاته إلى أن أصبح أستاذا في جامعة محمد الخامس العريقة اعتبارا من العام 1971. أسهم - منذ التحاقه بكلية الآداب والعلوم الإنسانية في الرباط - في تجديد الدرسين البلاغي والنقدي، وتكوين جيل من الطلبة الباحثين وتأطيرهم والإشراف على أطاريحهم، وتنظيم ندوات ولقاءات علمية، وإصدار كتب ومؤلفات ذات الصبغة الشخصية أو الجماعية.

ب - تفاعل إيجابا مع المستحدثات المعرفية والمنهجية مع مراعاة طبيعة الإبدالات التي تتحكم فيها من جهة، وخصوصية الثقافة العربية وتطلعاتها من جهة ثانية. شكل كل صرح من مشروعه الممتد على مدى خمسة عقود ثمرة من ثمرات التفاعل الإيجابي مع الطفرة المعرفية في انتقالها من إبدال إلى آخر. وهكذا تدرج فكره ونقده بمحطات يتداخل فيها الوظيفي والدينامي والنسقي والمعرفي والثقافي، ويندغم في سبيكة مُفرغة.

ج - فضلا عن إلمامه وإحاطته بعلوم اللغة العربية (النحو، والبلاغة، والعروض، والتحقيق)، استوعب الثقافة الغربية في مظانها ومصادرها. حفزته الازدواجية اللغوية والثقافية على إقامة مقارنات ومقابلات بين مختلف الثقافات التي تفاعلت معها الثقافة العربية، وذلك بهدف التدليل على وجود الثوابت المشتركة، وتمنين سبل المثاقفة وتبادل الخبرات في أفق استدامة السلم والطمأنينة والتوافق بين الشعوب.

د - حمل مشروعا نقديا ومعرفيا مفتوحا على آفاق متعددة، مستوعبا تراكمات هائلة، ممتدا - في رحابته وسعته - عبر لحظات ومراحل مختلفة. تولد هذا المشروع من بذرة النقد المهموم بقراءة النص في منأى عن الاختزالية والإسقاط والانطباعية، ثم سرعان ما تفرع شِعبا وفروعا لتلتئم في مصب رؤية تراهن على التماثلين الثقافي والمعرفي لإقامة الجسور بين مختلف الشعوب، وحفزها على التعاون والتآزر عوض التطاحن والتنابذ.

هـ - كان من السباقين الذين انخرطوا مبكرا

ابراهيم الصلحي



ابراهيم الصلحي

في الثورة الهادئة لتقويض النزعة البنيوية الحايثة، واستلهموا أدوات وتصورات جديدة تراهن على إقامة التفاعل الدينامي بين النص والوضع البشري من جهة، وبين إرغامات الكتابة والقراءة من جهة ثانية.

ما يهمني في هذا المقال – على ما هو عليه من قصر وما فيه من تقصير – بيان الثوابت العامة التي احتكم إليها الباحث محمد مفتاح في مشروعه النقدي الغني والرحب. وفيما يلي بعض منها:

1 -التعدد المنهجي

تبنى المقاربة المتعددة رغم مشاقها وسعة امتداداتها لدواع كثيرة يرد في مقدمتها السعي لمقاربة مكونات الظاهرة الأدبية أو الثقافية في شموليتها ونسقيَّتها وتشابكها. من بين ما أهله إلى ذلك: تكوينُه العلميُّ الرصين، وزاده المعرفي الثَّر، وتسلحه بالأسئلة الإبستمولوجية الملائمة، وفطنته الندية والمبتكرة. حتّم عليه هذا الاختيار الانفتاح على حقول معرفية متعددة (علم النفس المعرفي، والذكاء الاصطناعي، والنظرية الكارثية، والمنطق، والبلاغة، وفلسفة الذهن، و الأنتربولوجيا الثقافية المعرفية، وعلم الموروثات، وعلم الآثار). والإفادة من مناهج متنوعة (سيميائيات مدرسة باريس، وسيميائيات بورس، والتداولية، والهرمنطيقا، والنسقية..) والإلمام بتيارات فكرية ومذهبية مختلفة ذات الصلة بالفلسفة، والتصوف، والفقه وعلوم القرآن والحديث، والفقه والنقد. سعى – باعتماد عدة منهجية مُركَّبة – إلى إضاءة النص من الجوانب الآتية:

أ – مقتضيات الأحوال: تتجلى عموما في توظيف مفاهيم محددة (من قبيل: المقصد، والتكييف، والفطريات، ضبط قواعد التأويل، التعبير عن ثوابت كونية) تطلعا إلى استجلاء الخلفيات المعرفية التي تثري النص، وتضفي عليه الحيوية بالنظر إلى أدبيته وفنيته من جهة، وإرغامات الكتابة والتأويل من جهة ثانية.

ب – دينامية النص: تتجسد – عموما – في مفاهيم كثيرة (من ضمنها: تنمية النواة الدلالية، والسالبية، والتماسك، والتوازي، والتشعب، والتشاكل، والحوار الداخلي، والصراع، والتدريج، والتشابه) للتدليل على تشاكل النص، وتدرُّجه الموضوعاتي، وتماسكه الدلالي.

ج – الاستعانة بالمبادئ الكلية والخاصة: لبيان فرادة الخطاب وخصوصيته، والتمييز بين الشعر الراقي (ما تتناغم عناصره جميعها في بنية متسقة) والشعر العادي (ما يعلي من شأن عنصر على

حساب عناصر أخرى).

د - الانتظام: يتجلى في بنية النص بمستويَيه الظاهر (اتساق النص وتماسكه) والباطني (البنيات العميقة المشتركة)، وفي الكون على الرغم من اختلافه الظاهر. يرى محمد مفتاح أن الإنسان مزود بكفايات ذهنية تتطلب محيطا ملائما لإبرازها واستخدامها في مشروعه الثقافي والتنموي. ومن بين المفاهيم التي وظفها - في هذا الصدد - نذكر أساسا: القياس، والترتيب، والاستحالة، والاتصال، والسريان...

2 -النحت والتوليد

توخى محمد مفتاح - من تشريح المفاهيم - تجنب الآراء الاختزالية والانطباعية، والمراهنة على الحقيقة العلمية، وتأسيس معايير اجتماعية مشتركة، وإشاعة تقاليد جمالية في إطار المسؤولية والحرية. ومن بين الأمور التي ارتكز إليها - في نحت المفاهيم وتوليدها - نذكر أساسا ما يلي: النحت (الحقملة والنصنصة) والمقارنة (المقارنة بين ظاهرتين متماثلتين أو متباينتين) والتدريج (تجاوز الثنائيات المختزلة) والتحديد (على نحو المقترحة للتطابق والتحاذي والتداخل).. الخ.

3 -دينامية التأويل

استفاد محمد مفتاح من مراجع مختلفة لفهم التأويل من زوايا متعددة، وضبطه حتى يصبح عنصرا أساسيا في تفادي الفتن وتعزيز التفاعل الدينامي والإيجابي بين شعوب تتقاسم القيم و التمثيلات نفسها؛ ومما يشترطه في التأويل يُجمل فيما يلي:

أ- أن يُحتكم فيه إلى المجال التداولي لمراعاة مقتضيات الأحوال وتقلباتها.

ب - أن يكون مستندا إلى مشروع فكري وفلسفي. وفي حال العكس يغدو مادة استهلاكية أو لهوا ولعبا يشغل عن الحياة الدنيا وعن الآخرة.

ج - أن يُضبط بقواعد وأحكام تفاديا للهذيان أو الهذر الذي لا يتعسف على النص فقط، بل يؤثر سلبا على وحدة الأمة وتماسكها.

د - أن يُنتقل فيه من الثنائيات المعتادة والمستهلكة إلى رباعيات، بل إلى سداسيات تسعف على مقاربة معاني الظواهر الثقافية في مختلف أنساقها اللغوية وغير اللغوية وعبر- اللغوية، وفي مختلف تجلياتها التأريخية والثقافية والجمالية. يعتمد المؤول على استراتيجية قرائية ملائمة لاستنباط المعنى من النص والظفر بمغازيه وأبعاده؛ ومن ضمن هذه الاستراتيجيات نذكر: الاستراتيجية التصاعدية (من الخاص إلى العام) والاستراتيجية التنازلية (من العام إلى الخاص) والاستراتيجية الاستكشافية (الانطلاق من المؤشرات النصية) والاستراتيجية الاستقياسية (إقامة المشابهة بين المعروف واللامعروف) والاستراتيجية الاستدوانية (تشمل القراءتين التصاعدية والاستكشافية) والاستراتيجية الاستئطارية (تحوي القراءتين الاستقياسية والتنازلية).

4 - استئصال آفة التطاحن

أكبَّ محمد مفتاح على إثبات تماثل آليات التفكير البشري عند شعوب تتقاسم بنيات ذهنية مشتركة (على نحو دول حوض البحر لأبيض المتوسط)، والتدليل على وجود علائق وصلات تعزز تعاونها وتآزرها، وتقلل من تورطها في نزعات دينية وعرقية، وتحفز ناشئتها على التحلي بالمسؤولية والحوار والتسامح.

ومن بين الموضوعات المتشابهة التي تقوم عليها فلسفة التماثل نذكر أساسا: مكانة الإنسان في الكون، والزمان الدائري، ونهاية العالم، ومسألة التوحيد. إن التماثل والتشابه هو الأصل (المشترك الإنساني أو الكليات المتماثلة)، وهذا لا يلغي الاختلاف في جزئيات وفرضيات ووضعيات محددة؛ ومن ضمنها اختلاف النظرة بين الديانتين الإسلامية والمسيحية إلى التصوير.

خلف الراحل مشروعا علميا يتناول - عموما - النص من زوايا متعددة (النص، اللانص، شبه النص)؛ وذلك بصفته نسقا مفتوحا في علاقته بذاته (الإحالة الذاتية) أو بنصوص أخرى (التناص) أو في علاقته بأنساق سيميائية أخرى (ما اصطلح عليه بالنصنصة) لاستنساخها أو تحويلها أو قلبها، أو في علاقته بالأمة (الحرص على وحدتها وتلاحمها) وبالكون (الكونية الإنسانية المشتركة). وهذا ما يقتضي - في نظره - تبني مقاربة سيميائيات موسعة ومُركَّبة (السيميائيات، وعلم النفس المعرفي، واللسانيات، وتحليل الخطاب، والهرمنطيقا) لمعالجة النص في شموليته ونسقيَّته، ومعاينة الحقيقة الهاربة باستراتيجيات قرائية وتأويلية متعددة، والكشف عن الثوابت والفطريات الإنسانية المشتركة، وفتح آفاق جديدة للحوار والتفاهم والتقارب حرصا على استرجاع الإنسانية إنسانيتها المفتقدة بعد أن اصطبغت الحداثة - في مظهرها السلبي - بالصبغة العرقية والعنصرية والاستعلائية. ما يهم - بحسب فريدريك نيتشه - ليس الحياة الخالدة بل خلود الحيوية.

باحث وأكاديمي من المغرب



ابراهيم الصلحي



ملف

أهل القصص

فؤاد حمدي



قص

زيارة السيدة الجميلة في الشركة

حسين المزداوي

أذكر مرة زرناكِ بالشركة هذه، ووضعنا سيارتنا ها هنا. نعم زرناك والعتب على الذاكرة، فلم أعد أذكر من كان معي.

رحبتِ بنا، وأحضرتِ مزيداً من الكراسي، وأكرمتِ وفادتنا، حتى أنك - على ما أذكر - قدمتِ لنا الحلويات الفاخرة التي كانت في علبة جميلة..

لقد سرقتا لبّي.. (العلبة والحلويات)، ولكن دعيني أقول إن كانتا هما بالتحديد من سرق لبّي، أم أن أول الغيث قطرة، ونظرة، وعلبة حلويات.

• قلتِ قهوة، أم شاهي..؟

طلب بعضنا قهوة، وطلب آخرون (شاهي بدون سكر) وبقيت حائراً صامتاً، حتى أنكِ علقتِ على صمتي بدلال وأنت تترنمين:

• ما اشربش الشاي....

ثم ضحكتِ سيدتي، وضحك ثلاثتنا منقادين للضحكة العذبة التي تذبح الطير، ثم سحبتِ درج مكتبك، وأنت تُكملين مقطع أغنية الشاي...

كُنت أفضّل مشروباً بارداً، يطفئ عني لظى تلك القيلولة الملتهبة، فأخرجتِ من الدرج علبة ميرندا..

ربما ميرندا..! الآن وبعد كل هذه المدة لم أعد أتذكر أهي ميرندا أم بيبسي؟!

على كل حال، أدخلتُ سبابتي وعقفتها وسحبتُ حلقة فتح العلبة الباردة المندّاة، فبكّت في وجهي، وعلت ثرثرة غازها الندية حتى طالني رذاذها أو يكاد.

أمسكتُ العلبة بأربعة أصابع وبقي الخنصر في الهواء مثل ذيل صغير لقبضة يدي، يهز إليك شاكراً ممتناً، رفعت العلبة إلى مستوى فمي، وسكبتُ الميرندا الندية في نفس واحد (بق.. بق.. بق...).. فتركتْ بقبقتُها وهي نازلة في جوفي، أثراً على مسامع الحاضرين لا يُنسى، ولا أستطيع وصفه.

كانوا ينظرون إلى تموجات بلعومي وأنا أسكب فيه الميرندا الباردة بلا هوادة، ويتأسفون على شاهيهم وقهاويهم الحامية في قيلولة حامية، والمقلب الصغير الذي أكلوه.

قرأت ذلك في نظراتهم وتعابير وجوههم المتأسفة، وأنا أسقط عليهم من علٍ نظرة ثابتة مرتاحة رغم اهتزازات بلعومي، والأح الطويلة التي بالغتُ فيها، وأعلنت بها نهاية مشهد البقبقة، وجوقة التحسرات المكبوتة، ثم وضعت العلبة الفارغة بتحدٍ مثلما يحدث في أفلام الكاوبوي، فأحدثتْ صوتاً على الطاولة يعلن فراغها من الميرندا، والفراغ من حرارة المشهد النديّ الشامت.

يبدو أن الجماعة ندموا على تسرعهم في الطلب السهل، شاهي أو قهوة.. هذا ما بدا بكل صراحة على ملامحهم، أو هكذا حدثتني نفسي وأنا واقف أسكب الميرندا في جوفي دون انقطاع. تبسمتُ في سرّي تبسّم شخص لئيم فاز بمعركة تافهة، ثم مددت عيني في طبق الكعك والغريّبة.

وكنتِ - سيدتي - بذكائك اللمّاح، وبالتفاتة منكِ جاءت في وقتها، قد رأيتِ عينيّ وهما تشعان بالرغبة فيما تحتويه العلبة الجميلة، ورأيتِ وأنت تخفضين النظر استحياءً بوادر حركة لساني وهي تمسح شفتي رغبةً ولهفة، فعزمتِ عليّ بإلحاحٍ كاتبةٍ لها كتب، وعلبة حلويات، وكعك، على كاتب ليس له كتب، ولا علبة حلويات، ولا كعك.

بعد تمنّع شابَه التردد منّي، وإلحاح جميل ناعس منكِ، مددت يدي على استحياء سرعان ما تبدد أمام سطوة الرغبة، وانهيار حواجز تمنّعي، فقد كنتُ أحوم بيدي ونظري، وأحلق بسبابتي فوق طبق الغريّبة في شكل دوائر لأنقّي أفضل الغريّبات وأكبرها، وأبتسم ابتسامة طفلٍ نزقٍ نال مبتغاه، فأخذتُ غريّبتين اثنتين تعلو كل منهما لوزة مزلّطة ومصهودة، وأضفت كعكة واحدة فقط، محزّزة ومرشوش فوقها السمسم.. لففتهم جميعاً في



ورق كلينكس مزدوج نظيف، لآخذهم معي وأنا خارج، ثم أخذتُ غريبة أخرى، لا تزال اللوزة ثابتة فوقها لم تسقط من نُقرتها، رغم تخلخلها من مكانها، شربت بها قهوة كانت زائدة على الطاولة الصغيرة أمامي، حتى إنني لا أزال أذكر وبمهارة أحسد نفسي عليها، أنني قضمت اللوزة على مرتين، لأستمتع أكثر بمذاق اللوز والغريّبة في كل قضمة.

• يا ربي.. لماذا الكذب؟ القهوة لم تكن زائدة، هي في الأصل كانت لي، أحضروها لي خطأً في زحمة الطلبات، فغضضتُ عنها الطرف، وتجاوزتها إلى طراوة الميرندا، التي قدّموها باردة ونديّة على سفرة بلاستيك مورّدة، ثم لم ينفع تجاوزي للقهوة شيئاً مما قدره الله، فألحقتُ الساخنَ بالبارد..

على فكرة كنا ثلاثة.. فقد كان معي في تلك الزيارة سالم الأسود، ومحمد الأبيض، وحضرتي، ولا أدري من الآخر...

• آه، تذكرت.. القهوة الزائدة التي شربتها لم تكن زائدة، كانت قهوة صاحبنا الأسود، لم يسعَ بعد مثل العادة إلى تبريدها بنفخه المستمر كالسحلية، وهو يمد شفتين متطاولتين كمنقار البطة وينفخ، ويلحقهما بارتشافاته الصوّاتة التي اشتهر بها.

كان ينفخ ويشفط، ثم في كل شفطة يطرقع بطرف لسانه على سقف حلقه تمتعاً واستحساناً، فكانت الرؤوس والعيون تميل باتجاه طرقعته التي تبدو على حل شعرها، وكان لا يهتم بذلك، ولا يأبه بالنظرات شبه الحائرة بسبب هذا السلوك الفج، ويستمر ينفخ ويشفط ويطرقع على حل شعر لسانه.

في تلك المرة ترك القهوة أمامه حتى كادت تبرد من تلقاء نفسها، وطفق يقرأ عليك (زلته) التي لا تنتهي.. قصيدة كانت طويلة ومتدلية العنق إلى أذنك، فتركتِه يقرأ بإحساس جَمل شارد يستمتع بتأمل أميرة حالمة تستمع إلى قصيدته بتؤدة ودلال،



قص

فمددتُ يدي بتؤدة ودون دلال إلى قهوته لأعدّي بها الغريّبة التي كادت تعرق عليها يدي، دون أن أنسى ما قبضت عليه يدي الأخرى، ملفوفاً بالكلينكس الأبيض النظيف.

• بالله عليكِ.. أتذكرين ذلك يا سيدتي العزيزة؟

في السيارة، وقد خرج ثلاثتنا من زيارتك، وأنت تودعيننا - ببسمتك تلك التي ذبحتنا وذبحت معنا الطير - إلى حيث تقف سيارتنا هنا، ولوحت بيدك مودعة، فشكشكت أساور الذهب الأصفر في الذراع الأبيض، ثم انطلقنا نجوب أرض الله، تتأرجح روحي بين بارق الأصفر وآفاق الأبيض، وكنتُ - بلا موارية - زاهي الخاطر، منشرح الصدر، منشكح الحال، أترنم بأغنية "فلاح كان فايت ويغني من جنب السور..".

في تلك اللحظة ويا لعجائب الصدف... كان هناك فلاح فايت بقرب سيارتنا، يدفع عربة يد قديمة متثاقلة، تصرصر عجلتها أثناء السير، مكدساً فوقها ربطات البصل الأخضر، وكان ينهر ابنه:

- ليش تأخرت يا حلّوف كل هالوقت... خليت السِبقي في البرويطة يا قُهدي ومشيت تنشرف.

كان الفلاح في البداية متكئاً بغيظ دفين على سور المقبرة، يكلم نفسه، ويضرب بيدٍ على يدٍ، وهو ينتظر ابنه، ليدفع عنه عربة اليد إلى سوق الجمعة، ليبيع في متسع من الوقت... (بكري.. بكري) ككل جمعة، ويلحّق على الصلاة في الجامع العتيق، ذي المدخل الواطئ والعتبة العالية حتى لا يدخل ماء المطر إليه.

كانت عجلة العربة حروناً، تنغرز في الرمل وتصرصر بتثاقل إذا سارت، مما زاد من غيظ الفلاح المتعب، خاصة أن الابن ذهب يُنشرف ويتسكع إلى أن تدلت أوراق البصل السبقي وتزنخت رائحتها، كان يوبخه بمرارة وغيظ مُرّ لم يعد دفيناً هذه المرة:

- هكي باهي يا هُفّك الأهفاك، هكي باهي يا خنزرون.. وهو يعض جزءاً علوياً من قميصه، ويتحزز بيده يريد أن ينهال ضرباً على ابنه النسراف.

الآن وقد مضى ما مضى أقولها بكل صراحة، إن الفلاح لم يكن يغنّي، كما كانت كلمات الأغنية تَهذي، بل كان ينهر ابنه، وكاد يقرعه بالعصا على عنفقته وهو يعض لسانه شبه هائج... بل كنت أنا الذي يغني أغنية (فلاح كان فايت) المليئة بالذكريات، والصور الحية، والمشهد المسرحي المتكامل، والموال المقطوع الذي لا يعرف أحد كُنهه.

كما لم يكن الفلاح قرب السور أبداً كما كانت الأغنية تدّعي، كان عند سفح كومة الزبالة العظيمة، يشق بعربته مَسرباً مُترباً حفرته عربات اليد الغادية والرائحة، وكان العرق ينزل منه (خيطين.. خيطين)، وهو ينتظر ابنه ليدفع عنه عربة اليد، بعد أن هدّه التعب والغيظ والعربة الحرون.

في هذه الأثناء بالذات عندما كان فمي مفتوحاً وفكري شارداً يرقبان مسرحية الفلاح الفايت التي تشتغل أمامي الآن، والأغنية التي صحتْ في ذاكرتي، وأزهرت على لساني ولم تُرِد أن تغادره، كما لم تخفت في أذني وعيني بعد، شكشكة وومضة بريق الأصفر في الذراع الأبيض، في تلك التوهة التي تجاذبتني أطرافها، امتدت يدٌ مخاتلة، على حين غِرة مني، وانتقمت لتلك القهوة الباردة السوداء التي أفسدت على فمي لذة وانتعاشة الميرندا.. هل تذكرونها؟.. ثم ذهبنا جميعاً كلٌ في حال سبيله، وكأن شيئاً لم يكن.

في حلكة الليل، وكانت الدنيا ظلاماً دامساً، إذا مددتَ يدك تنقطع، كما يقول المثل، تنقطع بسبب انقطاع الكهرباء، وغياب البدر، وانطفاء آخر نار ووميض بالبيت..

في تلك الدهاميش رجعت متعباً مهدودَ الأركان، دخلتُ أتهامك وعفست في أكثر من غرض وماعون، قبل أن أتخطى عتبة الدار... لقد أخذ منّي التعب غايته، حتى كدت أسقط على الفراش سقوط رطبة من نخلة، وأتهاوى من فرط الإعياء.. ولكني تمالكت نفسي، وطفقتُ أخلع ملابسي لألبس قميص النوم.

آه نسيت أن أقول لكم إنني لا تستهويني البيجامات ولا الملابس الرياضية، وأستعمل للنوم قميصاً فضفاضاً أكمامه متدلية، لأنني بعد أن اشتريته وجدته أكبر من مقاسي العادي، فقلت لا بأس طالما إنه للنوم.. هكذا أكثر راحة.

كان من عادتي كلما خلعت قطعة من ملابسي أن أتحسس جيوبها، فوجدت شيئاً ملفوفاً، ظننته مالاً هبط على جيبي، أو عُملة قديمة نسيتها في أحد جيوبي، لأن هوايتي كما قلت لكم ذات مرة هي جمع العُملات... لم أجد عُملة، بل وجدت بقايا عَملة من عمايل تلك اليد السوداء الآثمة...

لقد سرق - ذلك الوغد - ما ضمه الكلينكس، وأكل قطعتي الغريّبة والكعكة، ولم يكتفِ بفعلته هذه، بل كمكم بقايا الكاتب من ليبياكلينكس، ودسه في جيبي خفية، وترك الورق الهش يهشهش فيه، وذهب ينام متغطياً ببطانية النمر إياها التي استعارها مني ولم يُرجعها منذ خمسٍ وعشرين سنة مضت.

كاتب من ليبيا

علا الأيوبي

Ula AlaYoubi - 2019



ثمار وأزهار

أحمد سعيد نجم

كان العقيد وسام، ضابط التحقيق في فرع الأمن المسمّى: فرع منطقة دمشق، يقلّب على عجلٍ صفحات ملّفٍ ضخم، وُضِعَ بين يديه قبل دقائق فقط، عندما أدخلوا إلى مكتبه الأستاذ خالد، صاحب الملّف. نهض العقيد واقفاً، تمعّن مليّاً في ملامح هذا الأشيب المطلوب لمراجعة الفرع، ثم في الصفحة الأولى التي لم يفتح غيرها، وقال بما يشبه الدعابة:

- والله، هالشيبة مو غريبة عَلَيّ يا أستاذ !

ثم أردف:

- اتفضَل. استريح !

لم تكن الدعابة بخصوص الشيب، مما توقّعه الأستاذ خالد قبل أن يدخلوه إلى مكتب العقيد وسام، لكزاً بعقب بندقية كلاشينكوف. وكانت، على أيّ حال، أفضل من المعاملة الخشنة لموظفي الديوان، المقدودين، كأنهم، من حجر صوّانٍ لعين. فهل هدّأت تلك الدعابة أعصابه المتوتّرة؟ هل برّدتْ مخاوفه؟

" بعض الشيء أفضل من لا شيء!".

بعدها، جلس الأستاذ خالد على كنبةٍ وثيرة في مواجهة طاولة العقيد وسام. جال ببصره في أرجاء المكتب الفخيم. فباستثناء الفخامة المبالغ فيها لم يتغيّر الشيء الكثير في هذا المكتب، الذي سبق أن استضافه مطلوباً لأوّل مرة في حياته قبل نحو ثلاثين عاماً، وكان عمره أيامذاك 28 عاماً، ومدرّساً لمادّة اللغة الإنكليزية في ثانوية الكسوة للبنين.

حتى العقيد نفسه، وكان أيامها، ما زال نقيباً، يبدو في هذه الأيام شاباً مفعماً بالشبوبية، لكأنّ العقود الثلاثة المنصرمة لم تترك على وجهه أيّ تغييرات تُذكر!

بلى، يمكن ملاحظة مرور الزمن الذي لا يرحم، في شعره الذي اشتعل شيباً، رغم أنه ما يزال غزيراً، ومصفّفاً باعتناء من خرج لتوّه من حمّام الصباح، مما أضفى عليه وسامةً يمكن أن يقال عنه معها:

" اسم على مسمى!".

....

وبعد ذلك ساد بين الرجلين صمتٌ أشدّ إرهاقاً للروح من جلافة المخبرين، وهم يجهّزونه في ديوان الفرع، من أجل إدخاله إلى مكتب سيادة العقيد.

صمت !

صمت !

لا كلام، ولا نظرات. فالكلام إذا اشتغل هنا، والعيون إذا حاصت، ارتفعت، أو انخفضت، فقد يُساءُ فهمها، بما هي بادرة حُسن نيّة...

أو:

" بصيص أمل!".

ولا مجال هنا لأيّ:

" حُسنِ نيّة. "

أو لأيّ:

" بصيص أمل!".

فمن أيّ فُرجة قد يتسرّب أيّ أمل؟ بل، وأيّ أملٍ للأستاذ خالد حسن الأحمد، إن كان لِذكر اسمه الثلاثي من أهمية، وهو بالنسبة إلى العقيد وسام، أو لغيره من ضباط الأمن، هنا أو في الفروع الأمنية الأخرى، ليس أكثر من:

جرحٍ مفتوح، نازف، متقيّح، كان ينبغي أن يُكوى، يُقطَع، منذ أوّل مرّة جرى توقيفه فيها قبل نحو ثلاثين عاماً، بتهمة الانتماء إلى حزب يساري هدّام، وأن يكفّ عن استنزاف الوقت الثمين لضباط التحقيق، وبخاصّة في مثل هذه الأيام العصيبة من تاريخ سوريا. بل، وحتى، أن يكون قد شبع موتاً إلى الآن، لماذا ما يزال واحدٌ مثل الأستاذ خالد ما يزال على قيد الحياة ؟ أو أن يَخْلُدَ في

بسام الإمام

قبوٍ من الأقبية، أو أن يُسمح له، يا سيدي، وبالناقص منه ومِنْ أشكاله من المثقّفين الثرثارين، بمغادرة القطر.

فمن أجل هذا الموقف الأصليّ منه، هو موجودٌ الآن في فرع منطقة دمشق، يطلب إذناً رسمياً يمكّنه هو وزوجته من مغادرة القطر إلى لبنان !

***

ومنذ أن أُطلِقَ سراح الأستاذ خالد من معتقل صيدنايا في العام 1987، بعد اثني عشر عاماً، سجناً، كانوا، على الدوام، في دائرة الهجرة والجوازات، وقبل أيّ كلام معه، أو أيّ التفاتٍ إلى طلعته البهيّة، ولقد كانت طلعته بهيّةً حقاً، يطلبون منه أن يأتيهم أولاً بموافقة:

" فرع منطقة دمشق!".

وفي الأعوام القليلة الماضية، كان قد دأب على أن يدفع لمعقّب معاملاتٍ نافذٍ، مبلغاً من المال، فيأتيه بها. وحقّق ذلك التصرف العبقريّ نجاحاً ممتازاً، إلى حدٍّ صار معه الاستحصال على هاتين الكلمتين المعذّبتين:

" لا مانع!".

لا يُعَدُّ من متاعبه الحياتيّة الحقيقيّة في سنّه العالي، نسبياً ! ستّون عاماً ليست في العادة مزحة في أعمار بني البشر. ثم هنالك أموره الصحيّة المتضعضعة، على أكثر من جبهة.

ذلك أن شطراً لا باس به من عمره، أكثر قليلاً من السُدس، مضى في شروط سجنٍ لا إنسانية داخل المعتقلات السورية. هل أقولُ، ايضاً، إنها كانت مادّةً لتندّرنا، على سكر، وبخاصة من سليط اللسان؛ أبورامي:

- أصلاً، نحنا شو ياللهي امسهّرنا مع واحد مطلوب متلك !

والذين كانوا يقولون مثل هذا الكلام لم يكونوا أحسن حالاً. وبالطبع، فلم يخلُ أمر تلك الموافقات الأمنية من بعض التعثّرات، في بعض الأحيان. من ذلك، على سبيل المثال، التعثّر الذي حدث قبل عامين من الآن، أيْ في عام 2011. فبعد أن وسّط شخصيّة نافذة، بعض النفوذ، للحصول على وثيقةٍ احتاج إليها بإلحاح، طُلِبَ منه، لخيبة أمل ذلك الوسيط، أن يذهب من فوره، ودون إبطاء، إلى:

"فرع منطقة دمشق".

ودوماً:

تحت طائلة المسؤولية !

وفي حينها تقدمَ خطوةً إلى الأمام، وتراجع خطوتين إلى الوراء، ثم قرّر بشكلٍ قطعيّ ألاّ يذهب إليهم برجليه مهما كلّف الأمر. وكان هاديه إلى ذلك القرار الجريء والاستفزازي، مُسَلّمةٌ، محض عقلية:

" لو كانوا يريدونه حقاً، لما انتظروه أن يأتيهم!

يُضافُ إلى ذلك أن التنظيمات اليسارية الفلسطينية التي كانت تتخذ من دمشق مقرّاً لها، شكّلت له كهفَ اختباءٍ ممتازاً حتى مطلع عام 2011. وذلك مبتدأ تعرّفي به، ومن ثم صداقتنا العميقة. (- المؤلّف -). وكان قادراً من خلالها على السفر إلى بيروت، عن طريق الخطّ العسكري، بهويّةٍ فصائلية مزوّرة، متى أحبّ. ومع ذلك، وعلى مدى عشرين عاماً؛ أيْ، ثلث عمره الفعليّ، لم ينفكّ أمر تلك الموافقة اللعينة عن مواجهته أمام كلّ مفصلٍ، تحتاج فيه بعض معاملاته إلى ختمٍ رسمي.

وطُرق التهريب إلى لبنان، تتطلّب في العادة صعود جبال، وهبوط وديان، وهو ما لا يقوى على تحمّله جسداهما الهشان، هو وزوجته، في هذا السنّ، فضلاً عن أنّ مثل ذلك التصرّف لا يليق بوضعيّتهما الاعتبارية. كما وقدّر، بحُسن نيّة، أنّ الستين عاماً ربما كانت شفيعاً ممتازاً له. فجهود رجال الأمن متركّزة في هذه الأيام، كما هو معروفٌ للجميع، على العناصر الشابّة، التي لا تغادر شوارع المدن الكبرى.

ثم إنه سيبكي، في بلاد الغربة، مرّ البكاء، عندما يتذكّر: ياسمين حيّ الشعلان؛ وأسواق دمشق القديمة، والسيارين الرائعة في بساتين غوطة دمشق، أو في عين الخضرا. أفلا ينبغي أخذُ كل هذه المشاعر النبيلة بعين الاعتبار؟ !

وكنتُ شخصياً - المؤلف - ممّن عملوا حثيثاً على تثبيط همّته بخصوص سفره المزمع:

- خروجك من البلد بهالأيام خسارة كبيرة يا "أبوفراس".

فكان يردّ عَلَيّ دوماً، بيأسٍ لم أعهده فيه من قبل:

- لا خسارة ولا شيء يا عزيزي "أبوبسام". فالخسارة الحقيقية هي أن نواصل العيش وسط الجنون، بعد أن نعرف بأنه جنون !

وكان يحلو له في الآونة الأخيرة أن ينهي أيّ نقاش حول دورٍ محتملٍ له في ما يجري من ثورةٍ في سوريا، بهاتين الجملتين، يقبسهما من ديالكتيك هيغل:

- الزهرة تدحض البرعم، فإذا ظهرت الثمرة دحضت الزهرة!

***

وهذه المرّة، وهي المرّة الموجود من أجلها الآن في فرع المنطقة، بتاريخ 12 حزيران 2013 كان يريد خروجاً نظامياً من القطر، وسوف يصطحب معه زوجته، بعد أن تهدّم كامل ما كان لهما من بيوتٍ في دمشق، وحول دمشق، وبعد أن غدا معظم الأهل والأصدقاء، كلٌّ في منفى !

وفي هذه المرّة أيضاً، طُلِبَ منه في دائرة الهجرة والجوازات أن يراجع من غَدِه: فرع منطقة دمشق، دون إبطاء، ودوماً:

تحت طائلة المسؤولية !

- هالمرّة ما زبطت معنا يا أستاذ...

قال مُعقّب المعاملات، وأضاف:

- كلّ مواطن ومعاملته بإيده... هيك التعليمات...

ثم أردف بحذر:

- وإذا بِدّك نصيحة أخويّة يا أبوفراس الورد... الفوتة هالأيام على فرع المنطقة مو مزحة أبداً... ف:

" دير بالك يا صاحبي!".

والواقع أن للأستاذ خالد أن ينسى، هو ورفاقه، ماضيهم، إنْ حلا لهم ذلك الأمر، غير أن أرشيف المحفوظات، التابع للأخ الكبير، لا ينسى شيئاً، البتّة:

(حرفون. مِتعِب. حسن. أحمد. انتصار. لعنة الانتماء إلى البرجوازية الصغيرة. اللعنة التي كلّفتهم أزهى سنوات عمرهم، قضوها داخل سجون النظام السوريّ.. !).

***

ولكن،

" إلى متى؟".

سؤالٌ كان يتمثّل دوماً للأستاذ خالد على هيئة شيخٍ هرم:

"... إلى متى، يا أبوفراس الورد؟".

سؤال ما انفكّ الأستاذ خالد يدوّره ويدوّره. وفي الختام لا يحصل، ونحو أيّ جهة دوّر إليها الزوايا الحادّة لذلك السؤال، إلاّ على تفريعات لإجابة واحدة، ما في غيرها:

" إلى أن تموت، أو أن يموت النظام... وقد تتسلّل اللعنة الأزلية إلى الأبناء ومن ثم الأحفاد... مَنْ يعرف ماذا تخبّئ لنا الأيام؟".

وكان يردّد أشياء شبيهة بهذه الأشياء بينه وبين نفسه، وأما في العلن، فقد كان يستنجد دوماً بالمبادئ السامية، حول ضرورة أن يكون للإنسان في هذا العالم:

" رسالة يؤدّيها "

" وإلاّ فما معنى وجودنا في هذه الدنيا ؟ "

***

ووسط فيضان أفكارٍ ومشاعرَ مثل هذه داخل نفسه وفي تلافيف عقله المرتجِف، اقتحم الصمتَ الرابض في مكتب العقيد وسام منذ ساعتين، أو أكثر، أو أقلّ، ضابطٌ أهوج، مفتول العضلات. وقال مخاطباً العقيد وسام، وابتسامة عريضة تعلو وجهه:

- لم تسألني يا سيادة العقيد، ماذا حصل ليلة أمس مع المتّهم - العميل الذي كان يحقّق معه صاحبنا العقيد أبوالخير !

فسأله العقيد وسام بلامبالاة ظاهرة:

- وما الذي حصل؟

- حصل أنه من أوّل بوكس وثاني بوكس اعترف بجميع التهم الموجّهة إليه...

... قلت له: تريدون حرّية مو هيك، طيّب هذا أوّل حرّية، وهذا ثاني حرّية...

... من الصبح والمسكين العقيد محمّد خير يلاطفه ويسايره، يا حبيبي، ويا عيني... لا تجعلني ألجأ معك للقوة... كلّ التقارير تثبت التهم الموجهة إليك. والأحسن لك أن تعترف...

... في الصباح، كان له هذا الحكي... والظهر... والمغرب... والحكي نفس الحكي. وفي كلّ مرّة أمرّ فيها عليه يشتكي لي:

- أتعبني ابن الحرام. يومان. ليل ونهار. لم آخذ منه يا أبوثائر لا حقّ ولا باطل !

... والمتّهم، أجلّك الله، كاللوح، كالبهيمة، لا ينطق بغير:

- بريء. والله يا سيدي بريء. يمكن بِذكّن أخي، مو أنا، أخي الزغير بيشبهني كتير !

... كلّهم أبرياء. الكلاب. الخونة. أبرياء. من يخرّب البلد؟ مَنْ الذي يقود المظاهرات؟ مَنْ يدفع لهم؟

.. وأخيراً - تابع ذلك الضابط الأهوج مخاطباً العقيد وسام - قلت للعقيد أبوالخير:

- أعطني إياه. دقيقة !

فقال:

- والتعليمات ؟ العيون مفتوحة علينا يا أبوثائر، ويطلبون منّا في القيادة أن نخفّف الدوز... الإعلام، ومنظمات حقوق الانسان، وكلّ هالكلام الفاضي !

قلت له:

- إنسَ التعليمات يا سيادة العقيد وأعطني المتّهم دقيقة. دقيقة واحدة فقط !

... وبعدها لم يتحمل منّي ذلك الوغد الحقير أكثر من دقيقة واحدة. أوّل بوكس وثاني بوكس...

ومثّلَ ذلك الضابط الأهوج أمام العقيد وسام والأستاذ خالد ما

قام به مع المتّهم فوجّه لهواء المكتب لكمتين قويّتين خلخلتاه، ثم استدار بوجهه يساراً، فكأنه انتبه لحظتها لوجود ضيفٍ جالسٍ على الكنبة المواجهة لطاولة العقيد، فقال موجهاً كلامه للضيف المفترض:

- والله، يا رفيق، والذي خلق السموات والأرض، لا يأتون إلا بهذه المعاملة. صحيح أنها تجرّ علينا انتقادات محطات التلفزة، ومنظمات حقوق الانسان، وشتائم الدول، التي هي عدوّة لنا أصلاً، لكن أرني غيرها...

وتمهّل قبل أن يتوجّه بالرجاء التالي للأستاذ حسن:

- أرجوك يا رفيق أن تنقل للقيادة الحكيمة ما تسمعه منّي الآن. قل لهم أن يتركوا لنا الأمور، فنحن أخبرُ بشُغلنا، وليناموا على حرير...

ثم عاد يخاطب العقيد وسام، كأنه نسي شيئاً فائق الأهمية، بطريقته الهوجاء إياها:

- والعقيد أبوالخير قال لي: خذه، ولكن، على مسؤوليتك يا أبوثائر... قلت له: وعلى مسؤوليتي يا سيدي...

.. ما الذي حدث؟ أوّل بوكس وثاني بوكس، لا مِن شاف ولا مِن دِري...

ثم أردف بعد برهة:

- كنت أريد أن أطلعك على بعض التقارير التي وصلتني بخصوص المفخّخة التي انفجرت يوم أمس في الدويلعة، ويبدو أنك مشغول الآن مع ضيفك.

ثم التفت ناحية الأستاذ حسن، وقال معتذراً:

- عفواً يا رفيق... من شان رَبّك ما تواخذنا على الإزعاج. شو بدنا نساوي ؟ ما في باليد حيلة!

***

(العالمُ بأكمله، وفرع منطقة دمشق جزء لا يتجزّأ من هذا العالم، خشبة مسرح - كما يقول شكسبير -).

هل انقشع الوهم أخيراً؟ وهل قيل له بعد تلك الميلودراما المتقنة، تمثيلاً وإخراجاً:

- لوين رُحت يا أبوثائر؟ بَعّدت كتير يا صاحبي، فالجالس أمامك على الكنبة كأنه ضيف، لا ضيف ولا هم يحزنون، فهو مطلوب، ويلزمه مثل غيره من المطلوبين، أول بوكس وثاني بوكس...لا مين شاف ولا مين دِري !

***

وأخيراً قال العقيد وسام للأستاذ خالد:

- طيّب. أستاذ خالد... فيك اتروّح هلّأ على بيتك، بس لازم نشوفك بُكرة، أكيد !

***

وفي ساعة مبكرة من صباح اليوم التالي، وكان الخميس 13 حزيران 2013 انطلقت من كراج " السومرية "، على تخوم العاصمة دمشق، سيارة ركّاب، أجرة، في طريقها إلى لبنان، ومن ضمن ركابها الأستاذ خالد وزوجته، قبل طلوع ضوء النهار، فيكون العناصر على الحواجز الأمنية نصف نائمين، ما يزالون !

وراح الأستاذ خالد في الأثناء يقلّب الذكريات، صفحة صفحة. كما ومارس في ذهنه الموجوع سباحةً مطوّلة:

من شاطئ الحياة التي عاشها منذ ولادته في دمشق عام 1950 حتى الأعماق القصيّة التي هو فيها الآن، هارباً من بلده..

ومع النور راحت قمم الجبال والتلال والبيوت تبرز على الطريق الدولي الواصل بين دمشق وبيروت، كأنها تنبثق من قلب محيطٍ، واسع، موحش:

أكواخ. بيوت. بَشَرٌ. سيّارات رائحة إلى لبنان، سيّارات آتية منها:

" ديار النبيّين، ومركز الصالحين، ومعدن البدلاء، ومطلب الفضلاء..." (من كتاب "أحسن التقاسيم..". إقليم الشام. للمقدسي).

"لكلّ إنسانٍ في هذا العالم وطنان، وطنه الأصليّ وسوريا!" (عالم الآثار الفرنسي شارل فيرو).

(جنون. جنون. إلى متى سيستمرّ ذلك الجنون؟).

وأتاهم، وهو ما يزال يمارس سباحة معمّقة في كامل حاضره وكامل ماضيه، صوت سائق السيارة:

- الهويّات. يا شباب !

وتقدّم ركاب السيارة بتذاكر هوياتهم إلى العنصر الفتيّ المناوب على حاجز الصبّورة. مدّ الأستاذ خالد يده إلى الجيب الداخلي لبدلته الأنيقة، بكلّ جرأة الهارب، اليائس من هذه الدنيا ومما له فيها، ليخرج بطاقته الشخصية، فأتاه صوت ذلك العنصر:

- إنت لأ. ما في داعي يا حجّي !

ومع ذلك، فما يزال من المبكّر القول إنّ الحجّي، أو الأستاذ خالد، قد تمكّن أخيراً من الفرار من سوريا !

كاتب من فلسطين مقيم في الإمارات

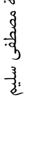
بسام الإمام



هَداليشْ

موسى رحوم عباس

هي كالعاصفة المفاجئة في نوبات العجَاج الذي يدهمنا على حين غِرَّة، لم أشاهدها ماشية كما يفعل خلق الله في قريتنا، بل تندفع بأقصى سرعة تملكها عجوزٌ مثلها، عيناها ضيقتان كأنَّهما جرحٌ غائرٌ في وجهها المتغضِّن، وأنفها الأقْنَى الذي ينوء بحمل نظَّارتها السَّميكة، الذي أتذكَّره أنَّها المرأة الوحيدة في قريتنا التي تضع نظَّارة، هذا الأنف يغطِّي على أيِّ ملمحٍ آخرَ لأنثى، هي هَدَالِيش أبوحيَّة، المرأة التي هبطت من السَّماء علينا، هكذا كان أهلنا يخبروننا عنها، عندما نسأل عن أهلها، وأقاربها، وحتى عن سبب تسميتها بهذا الاسم الغريب، تعبر الطَّريق التُّرابي الذي يحاذي بيتنا من جهة الشَّرق، تتوقف للحظات، كأنَّها ترصد شيئا ما، ثم تندفع كدُوَّامة هوائية، إلى أنْ تخفيَها عن أنظارنا قُبَّةٌ من الطِّين بجانبها حظيرة صغيرة، هذا هو ما يسمَّى البيت الذي تسكنه مُذ هبطت علينا، لكن الأمر الذي أرَّقني سنين عديدة، هو لماذا تسارع أمهاتنا إلى إخفائنا من طريقها، وإغلاق الأبواب بوجهها، حتى الخراف التي نسمِّنها؛ لنبيعَها وقت الحاجة، هي الأخرى تسوقها أخواتنا إلى الحظيرة، ويضعن برميلا حديديا عاليا؛ ليكون حائلا بينها وبين الخروج، لم أستطع رغم كلِّ أساليب الابتزاز والتحايل أن أنال ولو كلمة عنها من أمِّي، فقد كانت أعني أمِّي امرأة كَتُومًا، لكنَّ جدَّتي تبرَّعت بنشر غسيل هَدالِيش، مقابل القليل من الخِدمات من مثل إحضار "الغْرَيْبة" وهي الحلوى التي تحبُّها، وسرقة بعض السَّجائر من علبة دخان أبي، همستْ لي أنَّ هداليش جِنِيَّةٌ تلبَّست صورة هذه المرأة التي تراها، يؤكِّد بعضُ المارَّة قرب قُبَّتهم أنَّهم يسمعون أصوات غناءٍ وأهازيجَ ليلا، وعواءً كأنَّه لذئابٍ ليلة نصف الشَّهر واستدارة القمر، لم تتزوج، تعيش مع أخيها الشَّيخ - هكذا قالت - محمد أبوحيَّة، وعندما ضحكتُ من هذه الكُنية، وشوشتني بأنَّه يعيش مع ثعابينه الكثيرة في بيتٍ واحدٍ، ويكلِّمها أحيانا، يضحكُ معها وكأنَّه يتحدَّث إلى أفراد عائلته، وينام في عُشٍّ من الثَّعابين، هداليش كما تقول جدَّتي لها عينٌ حارَّة، لم أفهم! ماذا يعني حارَّة؟ هل عيوننا باردة؟! مسحت على شعري برفق، وأخبرتني أنَّ عينها تشبه الرَّصاصة من يد "السُّكْمانِي" وفهمتُ لاحقا أنَّها تعني القنَّاص، وسردت عليَّ كشفا طويلا من حوادثها، فهي من أصابت بعينها الحارَّة ابن عواد جارنا، عندما حملته في أسبوعه الأول، قائلة لأمِّه يا خايبة من أين أتيتِ بعيون ابنك الزَّرقاء، وقرصتها من فخذها بقوَّة، ثمَّ أعادت سؤالها لها؛ لتكتشفَ الأمُّ بعد ذلك بشهرين أنَّ ابنها أعمى! وهداليش هي من حضرت عرس العبدالله؛ فعطفوا عليها، وحمَّلوها الكثير من اللَّحم والرُّز، لكنها اندفعت إلى "الكوشة" وقالت للعروس لقد صرتِ جميلةً يا بنت سعاد، فطلقها زوجها قبل مرور شهر العسل، جدَّتي تؤكِّد أنَّها السَّبب في موت بغل أبي سعيد الذي يفلحُ عليه أرض القطن، ويجرُّ العربة التي "يترزق" الله عليها بعد انتهاء موسم الزِّراعة، وهداليش عندما مرَّت من أمام الغرفة الطِّينية التي عمَّرناها؛ لتكونَ بيتا لأخيك الكبير بعد زواجه، تداعت جدرانها وسقفها قبل أنْ يمرَّ عليها يومٌ وليلةٌ، امتلكني الرُّعب، كانت دموعي تسيلُ بصمتٍ، كيف تكون العين رصاصة قنَّاص؟ يبدو أنَّ جدتي لاحظت ذلك؛ فتوقفت عن سردها المُرْعِبِ هذا، واصطحبتني إلى بيت جارنا الذي يشغل منصبا "كبيرا" كما وصفته، لقد أصبح سائقا للسَّيَّارة الخاصَّة برئيس المكتب الثاني بالمدينة، وفي كل جمعة يأتي لزيارة والدته صديقة جدَّتي، بسيارته السَّوداء ذات السَّتائر المعتمة، وللحق كان يحمل معه سوق المدينة، وهذا ما تردده أمه، وهي تشير إلى الخضار والفواكه والهدايا.. شاهدتُهُ عن بُعدٍ يرتدي ملابس مدنيَّة أنيقة، ويبدو أنَّه يسكبُ عليها عطرا نفَّاذا، لكنَّه يعجبني، للدرجة



زينة مصطفى سليم

التي تمنّيتُ أن أصبحَ سائقًا عندما أكبر، وفي الحقيقة إبراهيم هذا شابٌ ذكيٌّ، يدرك بفطرته حركة اتجاه الرِّياح؛ فيغتنمها! وكثيرا ما يحثُّ أبناء عمومته على الالتحاق بالجهاز كما يسمِّيه، ولا يطلب منهم سوى إتقان القراءة والكتابة، ويركِّز على جودة الخطِّ، وحسب! وسيسعى في تعيينهم جميعا، لكن في الوقت المناسب، كما وعدهم.

في زيارته الأخيرة لوالدته، استغرب أبناء القرية إصراره على أن يأخذ هداليش إلى المدينة بسيَّارة الحكومة السَّوداء، بدا الأمر مضحكا، لكنه لم يأبه لسخريتهم، نظرةٌ منه جعلتهم يبتلعون ألسنتهم، في الطَّريق قال لهداليش بحزمٍ، اسمعي يا امرأة، تكونين جِنيَّة أم إنسيَّة، لا أكترث لذلك، أنا يوميا أتعاملُ مع مَنْ هم ألعنُ من الجنِّ، ويعلِّمون إبليس أصول الشُّغل، ستفعلين ما أطلبه بدقَّة تامَّة، وتابع طريقه حتى وصل إلى بوَّابة سوداء كبيرة لبيت كأنَّه مزرعة، تتوسطها "فيلا" جميلة مسوَّرة بالأشجار الملتفة، أمامها مَخرَسٌ خشبيٌّ له نوافذ زجاجيَّة صغيرة، أوقف إبراهيم سيارته في زاوية غير مرئية من الحرس، وعند تمام الثامنة كانت البوَّابة تُفتَحُ، يدلف منها رجلٌ متوسط العمر، النظَّارة السَّوداء تخفي نصف وجهه، وبالرغم من البزَّة الزَّرقاء الثَّقيلة، بدت أناقته قروية قليلا، وربطةُ عنقه نافرةٌ، حتى إنَّه لم يستطعْ إخفاء كرشه النائتة، مما جعل سترته تبدو قصيرةً، في هذه اللحظة تماما، قال لهداليش التي افترشتِ المقعدَ الخلفيَّ للسَّيارة، هذا هو انظري إليه، تمعَّني في هيئته جيدا، يا عجوز الجنِّ! شهقتْ قائلةً، ما هذا العزُّ؟ جوخ، وجخ! وبدا كأنَّها تُصَفِّرُ! وأردفت، وجهه المنتفخُ وجه ابن نعمةٍ، الحسرة علينا وعلى عيشتنا، عيشة الكلاب!

انطلقت السَّيارةُ السَّوداء قافلةً تنهبُ الطَّريق نهبا؛ لتعيدها لقُبَّتها وحظيرتها، وقبل مغادرتها السَّيارة رمى إبراهيم عليها لفافة من الليرات السُّورية، تلقفتها بمهارة، دون أنْ تبدي أيَّ امتنانٍ له.

بلَّغ عامل السنترال جميع الضُّباط وحتى المُخبرين بأنَّ المعلم لا يريد أن يرى أحدا منهم لمدة غير محدَّدة، الاستثناء الوحيد هو السَّائق الخاص وكاتم الأسرار إبراهيم، كان المنظر مثيرا للرُّعب، مؤسفٌ حالك، يا سيدي! هذا ما قاله إبراهيم بأسى مُبالغٍ فيه! كان فمه مائلا بل نصف وجهه الأيسر كاملا، لعابه يسيل دون أن يدري، يخفيه بمنديل قماشي، يضع أمامه وصفاتٍ طبيَّةً بألوان وأسماء مختلفة، يهمس بحزن، ماذا نفعل يا إبراهيم ؟ الأطباء يقولون إنَّه شللٌ في العصب السَّابع للوجه، لا يملكون علاجا ناجعا له، لم تحسِّن في حالتي علاجاتُهم ولا أكاذيبُهم، ما العمل؟

بدا إبراهيم متردِّدا، ولكنْ مع إصرار "المعلم" كما يسمِّيه دائما، أخبره بأنَّه يمتلك الوصفة التي تخلِّصه من آلامه وسوء منقلبه

- بسرعة، أنت تعرف أنَّك موضع ثقتي، ومخزن أسراري!
- نعم، ولكن أخشى ألا يكون الأمر مناسبا لمقامكم، سيدي!
- لا تلعب بأعصابي، هات ما عندك.
- في قريتنا سيِّدي رجلٌ مبروكٌ، يعالج معظم مرضانا، وبخاصة الفم المائل، وتغير الخلقة "وتمتم مستعيذا بالله من الشَّيطان" واقترب من أذنه يوشوشه بشيء ما!

تردَّد المعلم قليلا، لكنه نهض مسرعا، يخفي وجهه بمنديله، وانطلقت السَّيارة السَّوداء من الباب الخلفي للمبنى، دون أن تمرَّ بالمحارس الكثيرة التي تسدُّ الشَّارع، وانسلت دون جلبة إلى قُبَّة الشَّيخ محمد أبوحيَّة، الذي دهش من هذين الضَّيفين الكبيرين، اعتذر عن سوء ترتيب البيت، وفقره لما يمكن أن يكون مجلسا مناسبا، وأعاد ثعابينه إلى سلَّة كبيرة من القشِّ، لم يكترثا بما يقول، همس له إبراهيم أن يباشر بالعلاج فوقتهما محدودٌ، تبادلا النَّظرات، طمأنه أنَّه في أمانٍ، وهو يضمنُ له ذلك عند المعلِّم، اقترب الشَّيخ من مريضه، نظر إليه جيدا، تفحَّصه بدقَّة، عضَّ على شفته بأسى ظاهر، مما زاد في رعب المعلم الذي هزَّ رأسه مشيرا له بالبدء بالعلاج، خلع الشَّيخ حذاءه المهترئ نفض عنه الغبار، ثم هوى به على فمه المائل، وأخرى قريبا من عينه وخَدِّه الأيسر، أعاد ذلك عدَّة مرَّات، مما ترك أثرا على مقاس الحذاء، وكأنه خَتْمٌ حكوميٌّ طُبِعَ على وجهِ المعلم، يشبه تلك الأختام التي تعطى لنا تثبت حسن سلوكنا، أو نظافة سجلنا العدلي، بينما كانت هداليش التي تقف خلف أخيها، تشهد هذه الواقعة باندهاشٍ، وربما بِرَضىً عن قدراتها التي لا تُخطِئ، وسهام عينها الحارَّة التي تخترم الهدف بدقَّة مرعبة، ولو كان الهدف رئيس الجهاز نفسه أو أكبر منه، بينما كان الشَّيخ يطلب إليه بصيغة آمرة، أن يعود بعد أسبوع؛ للمراجعة.

طوال طريق العودة للمدينة، كان إبراهيم يسترقُ النَّظر إلى وجه معلمه الذي بدا يعتدل قليلا، رغم تلك الطبعة النافرة على جانبي فمه، وقد بدت مُحمرَّة قليلا، ونصف ابتسامة تعلو محياه، كأنَّه يقول: في حذاء محمد أبي حيَّة سِحرٌ، وإكسيرُ حياة للأفواه المائلة، بينما كانت السَّيارةُ السَّوداءُ مُسدلةُ السَّتائرِما تزالُ تنهبُ الطَّريقَ، وقليلٌ من لُعَابِ صاحبِ السَّعادةِ يسيلُ دونَ أن يخفيَهُ منديلُهُ الحريريُّ!

كاتب من سوريا مقيم في السويد

زينة مصطفى سليم



قص

شرارة ضاحكة

حاتم السروي

حكى لي جدي ذات يومٍ قصة ابن عم أبيه. وكان مما قال: "كل شيءٍ على ما يرام، أرضية الإدارة نظيفةٌ لامعة، والمكاتب زال عنها الغبار، أما دورة المياه فرائحة المطهر تفوح منها كأنها في مستشفى" هكذا كان فوزي الفراش يخاطب نفسه ذات صباح.

في آخر الإدارة غاب رجلٌ أنفق عمره في إصلاح نظرة الناس إليه، حاول مرارًا أن يفهمهم أو يفهموه..لم يفلح. حاول أن يُعرِض عن رأي الناس فيه ويسعى إلى فرصة عمل/فرصة حياة.. لم ينجح. كره نفسه وسماها "شرارة".. لقبٌ دارج معناه النحس.

التقمه النوم فتراءت له أحلامٌ مثل أيامه، كان يأكل بصلًا وفولًا، وأمامه من يأكل معه الفول لكن بعينيه محاولاً بيديه انتزاعه. ركض بطعامه وخلفه من يحسده على الفول، ثم وقع في بركةٍ آسنة وشعر بشيءٍ ما يفترس قدميه، وبعدها.. أفاق مرتعبًا له شهيق.

تتابع الموظفون واحدًا بعد الآخر على الثلاجة، هكذا سموا إدارتهم.. كم هي رائعة. يدخل فيها الموظف شابًا حالماً يعتمل فيه الطموح، وتملكه رغبةٌ طفولية في الإصلاح، وبعد شهرين فقط يستحيل قطعةً من الثلج، لا يشعر، لا يرى، ولا يريد أن يرى، فقط يأكل أو ينام ثم يتقاضى راتبًا هزيلًا آخر كل شهر ينفقه على ملذاته.. (الشاي والقهوة) أليسا من الملذات؟

أصابته الثلاجة بضغط الدم العصبي، لم يكن يعنيه العمل، لا عمل هناك في الحقيقة.. فقط وضع همه في زملائه. أراد أن يعرف مفَاتِحَهُم. كان يجاهد ليفهم العقول ويدخل القلوب. كل يومٍ في الصباح وقبل أن يغسل يديه وجبهته، يبذل مجهودًا ذهنيًا كبيرًا في تحضير كلمة (صباح الخير) التي سيلقيها على مسامعهم. كيف سيقولها؟ بمرحٍ وخفة، أم باحترامٍ وجدية؟ أم أنه من الأفضل ألا يقولها أصلاً؟

دخل الزملاء فأعدوا بسرعةٍ فائقة وليمة الإفطار. تقليدهم اليومي. منذ أربعة عشر عامًا لم يتخلفوا يومًا عن إعداد الوليمة الصباحية.

هل كان يشاركهم؟ بالطبع لا. لم يسمحوا له أن يشاركهم طعام الملوك. وظل بينهم كالبعير الشارد. حتى وقعت الواقعة..

لكل شيءٍ إذا ما تمَّ نقصانُ، والوليمة آن لها أن تنفضّ، لقد جاء المدير الجديد، وما أدراك من هو.. موظفٌ خمسيني تنحصر آماله في ترقيةٍ يثبت بها نجاحه ويشعر أن له قيمة.

لم يكن مديرًا عاديًا، إذا دخل إدارته بدا كالإعصار، نظرته الصارمة تخفق لها قلوب الموظفين رعبًا، وبعد عشر دقائق بالضبط تقوم الإدارة بمن فيها على ساقٍ واحدة. الكل يعمل. لا أحد يعرف مضمون العمل أو جدواه.. إنها سُخرة. أوراقٌ وأختامٌ ومشاوير. كل هذا حتى يترقّى المدير.. خصومات حلَّت على الموظفين فأحالت وليمتهم أنقاضًا، راتبهم الزهيد صار عدمًا، كيف سيأكلون؟ شهيتهم تبخرت، حالهم تدهورت، وأكفهم ترتفع بالدعاء على المدير ثم تنخفض إذا مرّ أمامهم في خُيَلاء.

أربعة عشر عامًا يأكلون ويثرثرون، يدخلون في صراعات ويتشاتمون بألفاظٍ نابية ثم يعودون أحبابًا كما كانوا. كل هذا لم يعد له وجود، فكما جمعهم القدر فرّقهم المدير، وفرَّ كلٌّ بجلده من خورشيد باشا - هكذا كانوا يسمونه - ولم يبق إلا شرارة.

البؤس لا يستمر، تمامًا كما لا تستمر السعادة.. لقد نما إلى علمه أن المدير لا يحب التعامل مع الصراف ولا يطيق انتظار دوره في الخزينة، ولما كان سيادته يستعمله كآلةٍ بلا شخصية، فيأمره دومًا بقضاء مصالحه ويرسله في مشاويره الكثيرة والمهلكة، فقد وافق مشكورًا أن تتقاضى الآلة راتبه من الصراف ثم تعود به إليه.

فكرةٌ إجرامية بسيطة، شاهدها الناس مرارًا في أفلام هندية وعربية، ومع هذا انطلت الخدعة على مدير لديه فائضٌ في الجبروت، وعجزٌ في التفكير، بعد أن رص أخونا عبارات المديح والمجاملة وتقمص دور الموظف المنافق مظهرًا أنه يريد توفير المجهود على جناب المدير اللوذعي.

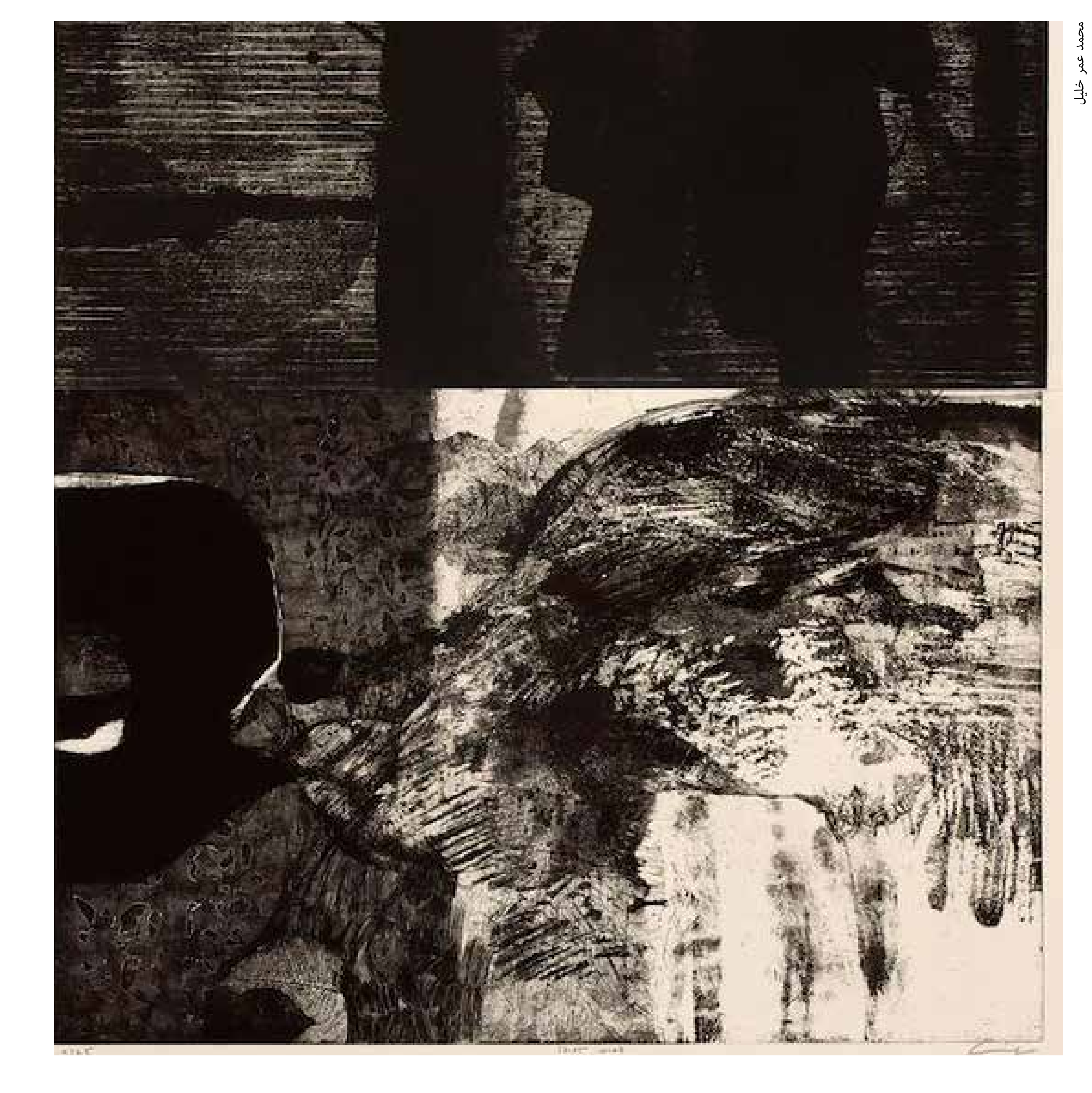
ركب الريح إلى الصراف وأخذ الراتب كاملًا بغير نقصان.. أوراقٌ نقدية كبيرة، قيمتها لم تخطر أبدًا في بال موظف ولا يعرف عنها أحدٌ شيئًا، مبلغٌ محترم هو مجمل مستحقات خورشيد باشا لكل شهر، الراتب مضافًا إليه بعض البدلات.. أخذه وهرب...

في "سيدي بشر" ظل يعمل في مطعمٍ للأسماك، يمسح الأرضية ويغسل الصحون، ويحمل على ظهره الأرز والدقيق حتى كاد الظهر ينحني، وأخذ يدخر من راتبه حتى حال عليه الحول، وعندها قصد الهجرة فكان له ما أراد.

فر الموظفون من جناب المدير، وتوزعوا على الإدارات الأخرى، وأصيب خورشيد بأزمة قلبية ثم تبخرت أحلامه في الترقية وصار كل أمله أن تتجدد إجازاته المرضية، وأمسى على وشك الإفلاس بعد إنفاقه على الأطباء كل ما لديه..

وحده شرارة خرج سالماً من المعمعة، والذين عادوا من وراء البحر ليزوروا أهلهم حكوا لنا منبهرين أنه فتح مطعمًا للأسماك.. حقًا كان يشبهها.

كاتب من مصر



محمد عمر خليل



قسوة

حسن رياض

أمام باب المدرسة وتحت وقع زخات المطر الخفيفة ‘تركنا سائق العربة فجأة وهرع وهو يحتمي بمعطفه الطويل المبتل نحو أقرب منزل. وبقي جميع الركاب داخل العربة إلى أن توقف المطر. ورغم أنني كنت آخر من يغادر العربة‘ فإنني لم أر السائق بعد ذلك، فأخذت وبرغبة مفاجئة أتلصص من خلف السور القديم على الأقسام المدرسية القديمة والمتلاحمة بشكل ما ‘وخصوصا القسم الذي تعلمت فيه حروف الضاد لأول مرة‘ والذي بني على الطريقة الفرنسية ‘إذ ما أن تجتاز الدرج الإسمنتية الثلاث حتى تجد نفسك داخل حجرة الدراسة الباردة، بنوافذها الكبيرة والعالية، حيث قضيت هناك سنتين‘ قبل أن أنتقل إلى مدرسة أخرى وبحي آخر.

وبينما كنت أتطلع في صمت إلى بقية الأقسام الأخرى ‘والساحة المتربة‘ والحديقة الصغيرة ‘ظهر فجأة وفي الإتجاه المقابل حارس المدرسة‘ وهو رجل غامض ‘سار باتجاهي مطأطأ الرأس‘ وما إن اقترب مني حتى سألني وبنبرة هادئة ‘إن كنت أحتاج إلى كرسي‘ بدل الوقوف على أصابع قدمي، وبعد أن فتح باب المدرسة دعاني إلى الدخول قائلا من منا لا يحن إلى مدرسته الأولى.

وباستثناء الشيب الذي غزى شعره ‘وأخاديد وجهه التي تقعرت‘ وانحناءة الكتفين الواضحة ‘فإن ملامحه لم تتغير كثيرا‘، وبشكل مباغت مد يده اليمنى نحوي قائلا:

- أنت ابن فلان..؟

وأضاف بعد أن صافحني وبشكل سريع

- أعلم أنك جئت لزيارة جدتك أيضا.

لم أجبه، محاولا قدر الإمكان تجاهله وأنا أنقل خطوة وراء أخرى إلى الوراء .لكنه لحق بي مؤكدا:

إنها لا تزال على قيد الحياة، نائمة كعادتها على السرير الخشبي ذي القوائم العالية. ثم تركني واتجه بسرعة نحو رجل يمتطي دراجة نارية ‘يبدو أنه كان مخبرا‘ إذ بينما كان الحارس يحدثه عني، كان هو الآخر يتطلع إليّ بين الفينة والأخرى بنظرات سريعة ومركزة، وبعد أن ودع الرجل عاد نحوي وهو يحدث وعلى سبيل التمويه نفسه.

- ما المشكل إن لم أحضر العرس؟

ودمدم وأنا أتقدمه

- كيف حال الوالد؟

- ....

- هل مات ؟

- ....

وبلكنة مصطنعة أضاف

اسمع أنت مثل ابني، وإذا تجرأت على الحديث معك ‘فذلك راجع لإحساسي بالغبن، نعم الإحساس المر بالغبن. تصور بالأمس فقط جاء رجل في حوالي الأربعين من عمره ‘التقط عشرات الصور وهو يقفز كصبي ويقول لمدير المدرسة دون أن يكلف نفسه عناء النظر في وجهي‘ نعم هذه هي الأقسام التي درست فيها، هذا هو المرحاض، هذه هي حديقة المدرسة.

وبعينين متسائلتين التفت نحوي قائلا:

- للأسف حتى أنت تجاهلتني.

وبدل أن نفترق تسمر في مكانه ساهما، بل استغرق في التفكير، ولم أسأله لماذا يشعر بالغبن ‘لأنه حتما سيجيبني وبكل هدوء بأنه لا يعرف. ثم اتجه نحو بائع السجائر بالتقسيط‘ وضع سيجارة في فمه ووضع الأخرى خلف أذنه اليمنى. وفي كل زقاق كان يقف أكثر من مرة ليسلم على هذا الرجل أو تلك المرأة.

وأخبرني وأنا أتطلع إلى المنزل الذي قضينا فيه قرابة ثلاث سنوات ‘بأننا كنا الأسرة السابعة التي تستأجره، وما يكاد يلقي التحية على أحد أو يردها ‘حتى يخبرني عن أصله وفصله. وكان ثمة هرج ونحن نبتعد عن منزلنا القديم‘ ودون أن يتأكد من مصدر الصوت قال وبشكل واثق:



- هذا صوت الإسكافي السكير ‘يكاد لا يصحو من السكر‘ لكن ما يثير حنقي حقا هو من أين يأتي بالمال.. إن مصدر رزقه اليومي جد محدود.

وفي الطريق أوقفته سيدة في مقتبل العمر، كان على وجهها أثر خدوش واضحة.

تحدثا بصوت خافت قبل أن يقول لها وبلهجة صارمة.

الطلاق ‘نعم الطلاق، أنت فتاة جميلة وتستحقين شابا محترما وليس زير نساء. وغمغم وهو يبتعد عن الفتاة:

لا يمر أسبوع دون أن تعترض طريقي لتشكو سوء معاملة زوجها لها ‘أو أن تسمع صوت عراك بهذا المنزل أو ذاك‘ ورغم دالك تجدهم يتبضعون في السوق صباحا وكأن شيئا لم يحدث، ويتباهون فيما بينهم بالهدايا ‘وينجبون الأطفال‘ ويحتفلون بالأعياد التي لا تحصى.

وفجأة التفت نحوي قائلا:

- نحن على مقربة من بيتها

- من ؟

- جدتك.

- جدتي !

نعم جدتك. آه كم ستكون سعيدة برؤيتك.

كان حارس المدرسة رجلا غامضا حقا وفضوليا ‘لكن ولسبب غامض أيضا وربما لمعرفة حقيقة ما يدور في ذهنه‘ تمالكت نفسي وسرت خلفه، وبإحدى الأزقة وأمام متجر لبيع المواد الغذائية ‘ودون تحية مسبقة‘ سأل ومن بعيد رجلا عن ابنه:

- هل خرج من السجن ؟

- لا.

- من المفروض أن يخرج في أول الشهر.

- ما الفرق بين أول الشهر وآخره..؟

رد الرجل يائسا:

لم يستسغ الحارس الرد لكن تقبله على مضض ‘إذ بقي واقفا برهة من الزمن وهو يفتل شاربيه ويفكر‘ وأخيرا تقدم مني قائلا:

- لا بأس ‘لا بأس‘ كنت أرغب في معرفة مصير ابنه البكر ‘لأنني لا أعرف حقيقة أين اختفى‘ لكن لا بأس لا بأس .

كان الجو لا يزال باردا حين ركبت العربة باتجاه المدرسة ‘وما إن بدأت تمطر‘ حتى استبد بي حنان جارف إلى أيام الصبا، وتذكرت منزلنا القديم‘ وكيف كنت أحتمي من المطر بقطعة من البلاستيك.

لكن ما إن غادرت العربة ‘حتى تغير كل شيء، من السائق الغريب وحارس المدرسة إلى السيدة العجوز‘.

وفكرت ترى هل كان عبوري عاديا من هناك؟ ولماذا أقحمني الحارس في أحاديث لا معنى لها ‘ولماذا أصر على مرافقتي، ومن تلك السيدة العجوز بجدائل شعرها الحمراء الطويلة ‘والتي ادعى بأنها جدتي؟ هل كان يبتزها هي الأخرى، و تردد صوت من بعيد، وكان واضحا هذه المرة‘ بأنه صوت امرأة غاضبة من زوجها.

”أنت في كل مكان ، في الحانة ‘في المسجد‘ تقابل هذه الفتاة وتطارد الأخرى ‘أنت في كل مكان‘ هذا لا يطاق. هذا لا يطاق.

ويرد الحارس ساخرا:

هذا لا يطاق.. هذا لا يطاق.

وأذكر أنني قد توقفت أكثر من مرة ‘وأخبرت الحارس وهو يتقدمني بخطوات واثقة‘ بأن جدتي قد ماتت منذ سنين خلت، لكنه كان يصر على موقفه قائلا:

- لا أعرف لماذا تتهرب من زيارتها.

وبعد دقائق لاح من قريب حي صغير، على يمينه أشجار صنوبر كثيفة تهمس بحفيف خافت، وعلى اليسار منزل كبير في طور البناء، ومن هناك لم يكن بوسعي إلا أن أتبع خطى الحارس الذي لم يعد يجهد نفسه في مراقبتي وهو يتقدمني نحو بيت السيدة العجوز. وحين دخل وقبّل يدها دعاني بدوري إلى الدخول فشعرت بمزيج من الحيرة والخوف، ‘وأخيرا وفي لحظة غضب قلت له بأنه يجب عليّ أن أنصرف الآن والغريب أنه ظل صامتا‘ وتقدمت قليلا بعد ذلك لكنني لم أجرؤ على الدخول.

كانت السيدة العجوز مستلقية كما أخبرني الحارس بذلك من قبل على سرير عال من الخشب ‘بجدائل شعرها الطويلة الحمراء والتي تكاد تغطي عنقها وكتفيها، لم تحرك رأسها قط‘ كانت تحدق في نقطة معينة‘ حاولت التراجع إلى الوراء، لكن قوة قاهرة دفعتني إلى البقاء. وفجأة أطلقت السيدة العجوز تنهيدة عميقة قبل أن تقول وبلهجة حزينة ومقطعة.

لا تمعن في تعذيبي أكثر..هذا ليس ابني..هذا ليس ابني.

حينها أدركت بأن المرأة العجوز كانت تنتظر فعلا وربما لسنوات طويلة ابنها المفقود. وبأن الحارس كان على درجة كبيرة من المكر حين ادعى بأنها جدتي وليست أمي .فأغلبنا ربما لم ير جدته قط وهنا مكمن اللبس. لكن لماذا كان يتغاضى عن فكرة إحساس الأم القوي ‘لماذا كان يمعن كما قالت السيدة في تعذيبها ‘ هل كان يبتزها ‘وهل أعماه الجشع إلى هذا الحد‘. وبعد لحظات عصيبة وبصعوبة بالغة تملصت من يده وغادرت المكان بأقسى ما أملك من سرعة. فحاول اللحاق بي، لكنه تعثر أكثر من مرة، وبعد لحظات غاب صدى صوته.

وحده صدى صوت السيدة ظل يتردد في أذني كلما ابتعدت أكثر.

- لا تمعن في تعذيبي أكثر.. هذا ليس ابني.. هذا ليس ابني.

كاتب من المغرب



سماح الآلوسي



تربّص

محمد عبدالواحد

تماما، على طرف الفص الأيمن من الكبد، الخلايا الغريبة، الزرقاء، النشطة، استمرت في تصميم تغزل من خلفها مزيدا من التليف، الخلايا الغريبة، الزرقاء، النشطة، تلتف في خبث حول خلية أخرى، تكممها، تخنقها تماما، فتشحب، وتتهدل حوافها وقد تيبس ما يملأها من سيتوبلازم.

خشخشت أعواد الذرة وهو يباعد بين كيزانها المبللة بندى الفجر مطلا بالفوهة المزدوجة - أم روحين - لبندقيته الموسين الروسي العتيدة، من جيب سيالته أخرج الرصاصات يحشو بها الخزانة المعقوفة، يدور بميزان التنشين في فدان القطن المجاور، توقف تماما عند منتصف صلعة جابر، كان هابطا بها يتفحص شيئا ما على أوراق القطن، انتظر بعيني صقر جائع صعودها وعودتها إلى مركز الميزان.

واحدة من الخلايا الغريبة، الزرقاء، النشطة، تقفز إلى جدار المعدة، تدق أوتادا، تشد خيمة، تبدأ الخلايا حولها في الشحوب، شلال من الحمض يبدأ في الانسياب من ثنايا بطانة المعدة.

أحس بالحموضة تهاجمه، بصق في صمت، لا، لم يهرم بعد، مازالت سبابته على الزناد ثابتة، أكثر ثباتا من الأعوام الفائتة، مازال قادرا في ليل المغارة، بين كل المطاريد، أن يهشم كوب الشاي بين إصبعيه، مازالت يده الأعلى سعرا، لو كان للباكوين المستقرين في جيب سيالته منذ البارحة أن ينطقا لشهدا له بذلك، رصاصته الوحيدة بين المطاريد التي لا تحتاج لتأكيدها بأخرى.

خلية جريئة تطلق صافرتها من داخل المخ، تؤكد للبقية أنها تسلقته فعلا، بل وتمكنت من خنق أولى خلايا مركز الاتزان، التفتت الأخريات اليها، تحفزن للتسلق ممسكات بتلابيب الحبل الشوكي.

قرش من الأفيون كاف للتخلص من دوار الرأس هذا، وعده الحاج أمين بباكو ثالث بعد أن يجيئه بخبر جابر الذي اشتكاه في المركز لأنه نقل الجسر داخل أرضه خمسة أشبار بطول الفدان، الحاج أمين صادق في وعده، جربه مرتين من قبل، وعموما، إما الباكو، وإما رصاصة في مغربية الغد تنطلق من داخل القطن لتشق طريقها بين أعواد الذرة لتصفى الحساب.

الخلايا الزرقاء الغريبة النشطة تنقسم في نهم، في جنون، تشحب تحتها خلايا المخ مستسلمة.

شدد من ربط عمامته على رأسه، الدوار يزداد، يخالطه صداع، ببقايا تركيزه أحكم التصويب، تك، ساخنة وكالبرق لامست أذن جابر الذي التفت مذهولا، تك، تك، انبثقت نافورة دم وسط مقدمة الصلعة، شقت الفضاء الأخضر بدفقات حمراء متتابعة، طرطشت على أوراق القطن لتسيل من أطرافها بخيط رفيع متقطع، انهبد جابر بثقله وذراعيه المفرودتين على الأرض، استمرت النافورة الحمراء تضرب طين الجسر بهسيس مرعب تتابعها من عيني جابر التي لم تعد ترمش إلى الأبد نظرة رعب وما تجاوز الألم، اقترب عصفور ليحط على صدره لثوان قبل أن ينتبه إلى أن الصدر جامد بارد هرب منه النبض فضرب بجناحيه مبتعدا إلى أعلى شجرة توت في الأفق البعيد.

نظمت الخلايا نفسها مؤكدة فيما بينها أن أياما ثلاثة كافية لإنهاء المهمة، تمكنت إحدى المجموعات تماما من الغزو الكامل لأطراف فص الكبد.

خرج يتلفت مهرولا من بين أعواد الذرة، ضاربا يده على جيب سيالته المثقل، متحسسا ألما خفيفا في جانبه الأيمن، مؤكدا لنفسه ولفوهة بندقيته "الموسين" المطلة من جيب سيالته بفوهتها المزدوجة أنه ليس في هذه الدنيا ما هو أسهل من احتراف الموت.

كاتب من مصر

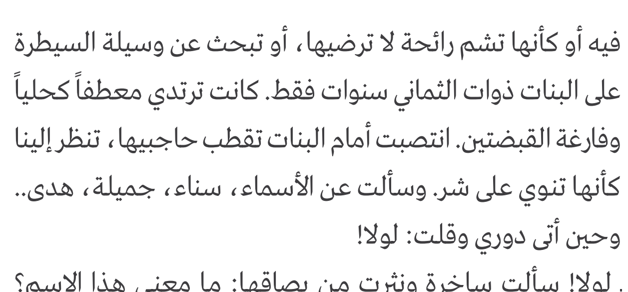
محمد شبيبي



الوشم

مقطع من رواية

منهل السراج



كنت أضع يدي على رأسي تأتي الضربات على ظاهر كفيّ، أجمع أصابعي تأتيني العصا على رقبتي وظهري، على رأسي ووجهي، على الساقين.. كنت أتلوّى وأحاول تفادي الضربات.. عبثاً، كانت غاضبة بشدة وتسارع بالضرب ولم تصدق أنني لم أغش، لم أنقل الإملاء من الكتاب.. كنت بكل بساطة قد حضّرت الدرس بشكل جيد جداً حتى استطعت أن أسبق إملاءها لنا.

وبسبب الأوجاع والإهانة صرت أتحاشى نظرات بنات الصف ومراقبتهن وحيادهن.. وركضت إلى البيت أستنجد بأمي. وجدت نفسي مضطرة أن أقسم لها الأيمان بأني لم أغش وأني تألمت وأهنت. تفاعلت الأم لبعض الوقت ثم انشغلت بتحضير الطعام.

تلك المعلمة النحيلة قصيرة القامة وذلك العقاب جعلني أنسى الكتابة، حتى كتابة إسمي وكنت فقط في السابعة من عمري. ولم أستعد موهبتي بالكتابة والقراءة إلا على يد معلمة تعرف الحقوق وتتلطف، لم تعاقب بنتاً ولم تبخل علينا بالتعليم. كان لجولييت ابتسامتان مختلفتان، واحدة للجواب الصحيح وواحدة للجواب الخاطئ، وكنا نعرف الخطأ من الصواب من تمايز الابتسامتين ونتمنى أن ننال الابتسامة الفرحة وليست تلك المعاتبة. صرت أضع حقيبتي تحت إبطي وأركض أقطع الشارعين في منطقة محطة بغداد في حلب باتجاه مدرستي لأتصبح بوجه جولييت وأبيّن لها اجتهادي وحبي.

وما إن تدخل علينا حتى أنهض برأسي وصدري كي أريها حضوري أو ربما كي أثبت حضوري وثقتي بنفسي، وكانت تبتسم مرات وهي تنظر إليّ لأني أبالغ في إظهار نفسي بين البنات، كأنها تقول، أنا أراك.

هذه الثقة وهذا التعليم لم يدم، مضت جولييت تلحقها دموعي ودموع بنات الصف، ودخلت معلمة جديدة. دفعت الباب مثل شرطي ووقفت عند عتبة الصف، كأنها تتفحص المكان قبل أن تلج فيه أو كأنها تشم رائحة لا ترضيها، أو تبحث عن وسيلة السيطرة على البنات ذوات الثماني سنوات فقط. كانت ترتدي معطفاً كحلياً وفارغة القبضتين. انتصبت أمام البنات تقطب حاجبيها، تنظر إلينا كأنها تنوي على شر. وسألت عن الأسماء، سناء، جميلة، هدى.. وحين أتى دوري وقلت: لولا!

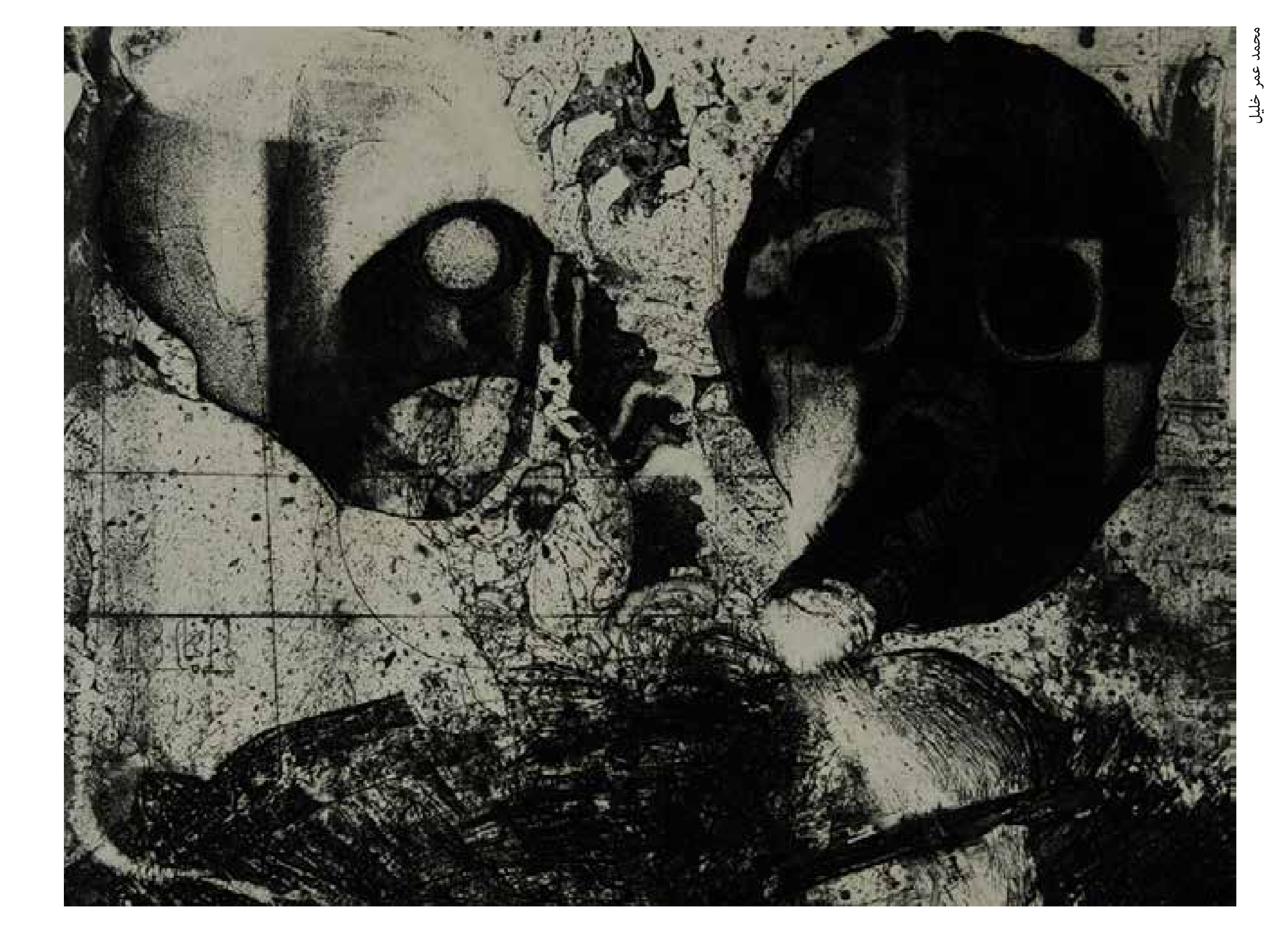
. لولا! سألت ساخرة ونثرت من بصاقها: ما معنى هذا الاسم؟ توقفت فقط عند اسمي لتسخر من تلميذة لا تدري لمَ كان اسمها لولا.

أصبت بخيبة وخوف وسكتُّ، لأني لا أعرف معنى لاسمي. وحطت على رأسي صدمة جديدة.

صرت أذهب إلى المدرسة خائفة من مراقبة المعلمات وأرجع مهمومة من يوم مدرسي قادم. تراجعت مرة ثانية في الكتابة والقراءة. صرت أنطوي على نفسي وأخفض رأسي حتى أكاد أدخله في درج المقعد، وأدّعي أيّ حجة حين تسأل شيئاً كي أهبط أرضاً وأبحث عن شيء أسقطه وأختفي تحت المقاعد. صرت أتجنب أن أكتب اسمي أو أنطق به أو أبادر بأي شيء في الصف، وضعت بطاقة الاسم على الدفتر وكتبت الكنية فقط لأن الآغا كنية تعرف في حلب ولن تسألني عن معناها، أما لولا! فأنا مذنبة من رأسي إلى قدمي بما أحمله بهذا الاسم الذي لم تجد له المعلمة أيّ معنى. ذهبت إلى أمي وعاتبتها، وقالت أسميتك لولا لأنك دلوعتنا وحبنا. ولم يكف جواب أمي لي لأقنع المعلمة. قالت لي إنها اختارت هذا الاسم حين استمعت إلى أغنية وردة، لولا الملامة.. وحلفت يميناً أمام أبي أنني إذا أتيت بنتاً سأسمّيها لولا.. رغم اعتراض أبي.

لقبني أبي بالآغا الصغير، اللقب الذي كنت أحبه ويجعلني أشعر أنني أكثر قوة وثباتاً على الأرض عن اسم لولا.

كبرنا بعد ذلك كثيراً أنا وبنات الصف كبرنا وتعلمنا أن نسكت ونحن نرى ابن المعلمة ذات المعطف السموكن، يتحرش بالبنات لأن المديرة والمعلمة أمه لم تكونا لتصدقا فعل الولد.



محمد عمر خليل

أقف أمام مرآة خزانة أمي وأفكر كيف أتخلص من المعلمات الظالمات وأبنائهن المدللين، كيف أدافع عن نفسي واسمي ووجودي؟ وكيف أنال مرة جديدة لقب البنت السبعة أو الآغا الصغير! كيف ألتقي بمعلمة كجولييت وأحب القراءة والكتابة؟ لم أكن أحصل على جواب أو أن الأجوبة كانت كلها معروفة لديّ، ميؤوس مني ومن تعليمي.

لم أكن أسمح لأحد أن يرى بكائي، كان أول مرة وآخر مرة بكيت في الطفولة تحت عصا تلك المعلمة في درس الإملاء وكبرت كثيراً بعدها.

طويت مريلة المدرسة استعداداً لصيف مقبل أعطل فيه عن المدرسة وألهو مع القريبات وأنسى هموم المعلمات وهموم التفاهم معهن. لا لن أسعى للتفاهم معهن. نادتني أمي أن أغسل أرض المطبخ وفعلت، انتظرتهم أن يفرغوا من المطبخ وسكبت الكثير من الماء ولهوت حافية في الماء الغزير.

.سوف أصبح معلمة جيدة مثل جولييت.. أخبر أمي وأخواتي عن حلمي.

تبتسم أمي كأنها تسخر من أحلامي.. البنت للزواج.

أهرب من استبداد الأمهات إلى هوايتي، قطط الحارة. كنت أعشقها، الكبيرة منها والصغيرة.. كان سور بيتنا منخفضاً تتسلقه القطط وتظل تنتظر مني أن أهرّب لها طعاماً، بعض الجبن والحليب من ثلاجة البيت.

.أريد أن أربي قطة. أكرر طلبي يوماً بعد يوم.

.أختك تخافها والقطط تجلب أمراضاَ.

.غير صحيح.

وكل احتجاجاتي لم تنجح في إقناعهم، وصرت بدلاً عن الاعتناء بقطة واحدة، أطعم كل قطط الحي من طعام البيت الذي أسرقه.. أكافئها على تسلقها سور بيتنا.

.تعالي للغداء.. تناديني أمي.

.ليس قبل أن أضع طعاماً للقطط، كيف آكل والقطط جائعة؟

تقبل أمي على مضض وتناولني طبقاً صغيراً فيه بعض الدهن فيما



محمد عمر خليل

أختي تتوارى تنتظر أن أنتهي من مهمتي لتخرج إلى أرض الدار مرة ثانية.

رافقني أبي في بعض مشاويره واشترى لي ولأخواتي الحلوى ودللني لأنني كنت آخر العنقود، كنت أركب الدراجة الهوائية خلفه وأمضي حيث يأخذنا هواء حلب وشوارع حلب. وكثيراً ما كان يمازحني ويتلاعب بالمقود حتى نكاد نسقط، يضحك ويعدله من جديد.. كل يوم إلى أن بلغت. وقتها تغير أبي معي وانتقلت من مرتبة الآغا الصغير لأصير من نساء البيت، صبية ويجب أن تتزوج قبل أن تبلغ السادسة عشرة حيث تقترب البنت من سن العنوسة في عرف البيت. أقابل الخطابين مثل منوّمة وأنتظر النصيب.

كنا أربعة أولاد، ثلاث بنات وصبي واحد. والصبي الوحيد يعني أن يتطلب ويتدلل وعلى كل من في البيت أن يطيع. أحضري ماء! أحضر الماء.. اعملي متة! أعمل المتة.. رتبي غرفتي! أسارع لترتيب غرفته. لكن حين يحل المساء وكنت مازلت في التاسعة من عمري ويجلس أبي ليشاهد أفلام الرعب، فإني رفيقته ولن يحركني من أمام التلفزيون زلزال الأرض. أجلس بفم مفتوح وقبضة مضمومة وأتابع مصاصي الدماء والوحوش وآكلي لحوم البشر.. وحين ينتهي الفيلم أركض إلى حضن أختي لأنام بجوارها خائفة، تؤنبني الكبيرة لأني أشاهد هذا الرعب كل ليلة وتأخذ عهداً عليّ ألا أفعل مرة ثانية، لكنني في اليوم التالي أتربع بجانب أبي وأشاهد الفيلم تلو الفيلم.. ومادام يوجد حضن أختي بعد ذلك فسلسلة الأفلام مشروعة.

فرغ البيت كثيراً حين تزوجت الكبيرة، ولكن حين تزوجت أختي الوسطى حدثت هزة حقيقية في حياتي. بكيت ليلة عرسها كأنني في مأتم، ورجعت إلى غرفتنا أنظر في الفراغ الذي تركته وأتساءل إن كنت أحتمل هذا الفراق، كنا نتخاصم ونتصالح في الدقيقة الواحدة ونتحدث في كل شيء حتى الفجر، كنت مدللتها وكانت حضني المنيع في الحياة.

تنشقت رائحة أشيائها ومخدتها ولم أستطع أن أنام.. نهضت في آخر الليل وألبست المخدة منامتها ووضعت عليها عطرها وحضنتها إلى أن غفوت. وظللت أفعل هذا كل ليلة إلى أن سلوت واعتدت غيابها. الأخت الوسطى مثل العصافير والورود لم تعش طويلاً مرضت وماتت وفقدت إلى الأبد أماني في الحياة.



كاتبة من سوريا مقيمة في السويد

غزال تبريز

سهم الموت يصيب رضا براهني الهارب من غابة الوحش

يوسف ياسين عزيزي

غيّب الموت خلال الأيام الماضية الشاعر والروائي والناقد الأذري البارز رضا براهني وهو الأديب المؤسس للنقد الحديث في اللغة الفارسية، ومن المشاركين الأوائل في تأسيس اتحاد الكتاب الإيرانيين في عام 1968. ولد براهني في عام 1935 في تبريز عاصمة إقليم أذربيجان في إيران وتوفي في 25 - 3 - 2022 في تورنتو بكندا.

وقد وصفته في نص لي بالفارسية بـ"غزال تبريز" و"كوكب الزُهرة" في غابة الوحش الإيراني. لماذا؟ لأن رضا براهني لم يكن فارسيا وهو تركي - أذري لمع في الوسط الأدبي الإيراني في طهران في الستينات والسبعينات من القرن الماضي، أي في عهد الشاه واستمر في عطائه حتى عام 1995 حين غادر البلاد خشية الاغتيال على يد الاستخبارات الإسلامية الإيرانية التي اغتالت في عهد الرئيسين رفسنجاني وخاتمي العديد من الكتاب والمثقفين والسياسيين المعارضين منهم زميلينا في الاتحاد، محمد جعفر بوينده ومحمد مختاري.

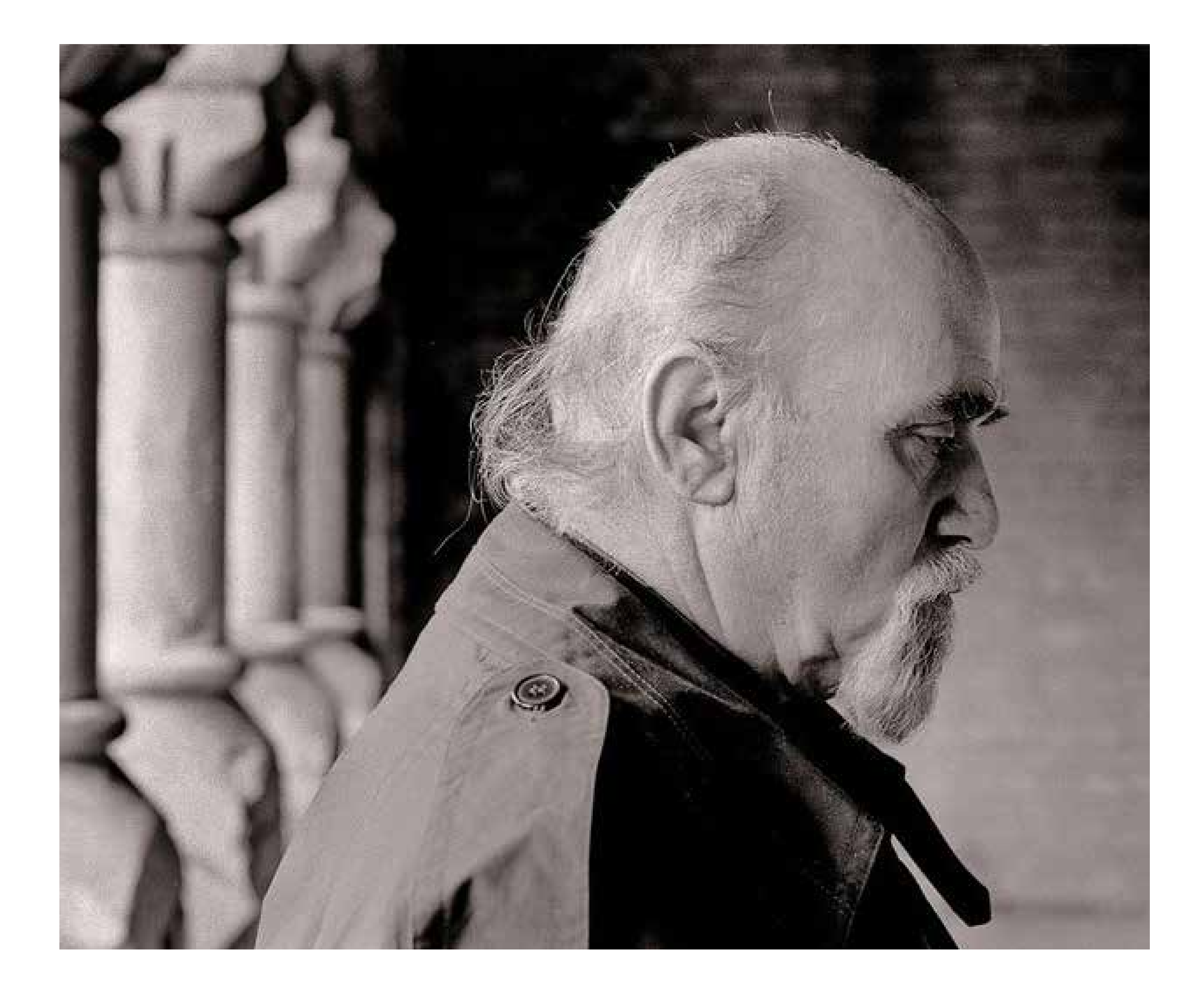
في بداية عهدي بالنشاط الأدبي كنت أخشى ممّا أصفه بـ"غابة الوحش" أي الوسط الأدبي الفارسي المشفوع - معظمه - بالعنصرية وخاصة معاداة العرب والترك. كان رضا براهني بوصلتي في تلك الغابة وكنت أقتفي أثره ومعاركه الأدبية والإثنية لأتعلم كيف أتعامل مع وسط ومجتمع غريبين عني وعن ثقافتي.

في العام 1945 أقام الحزب الديمقراطي الأذري سلطة حكم ذاتي في إقليم أذربيجان الإيراني، غير أنه، وبعد عام واحد فقط، هاجمت القوات العسكرية الشاهنشاهية تبريز عاصمة الإقليم وأحرقت الكتب التركية - الأذرية وأعدمت وقتلت المئات من النشطاء والمتعاونين مع سلطة الحكم الذاتي. كان صديقنا رضا براهني آنذاك تلميذا في الصف الرابع الابتدائي. قال، مرة، في مقابلة مع مجلة إيرانية إنه وبعد تدمير سلطة الحكم الذاتي ومنع التلاميذ من التعلم بلغتهم الأم "كتبت مقالا باللغة التركية - الأذرية في مادة الإنشاء عندما كنت في الصف السادس الابتدائي، غير أن المعلم أجبرني أن أبتلع ورقة الإنشاء تلك، وبذلك ابتلعت لغة أمي".

في أوائل الستينات من القرن العشرين أصبح براهني أستاذا في كلية الآداب في جامعة طهران. وفي العام 1973اعتقله الأمن الشاهنشاهي - السافاك - لمدة ثلاثة أشهر، اضطر بعدها إلى مغادرة إيران ولم يعد إليها إلا بعد قيام الثورة في 1979 تاركا منصبه كأستاذ كرسي الأدب الفارسي في جامعة ميريلاند. بعد عامين فقط من عودته طردته السلطة الدينية الوليدة بقيادة الخميني من التدريس في جامعة طهران، والسبب مواقفه السياسية اليسارية ودفاعه عن حقوق القومية التركية - الأذرية وسائر القوميات التي تتشكل منها إيران، وجرى اعتقاله في العام 1987 لمدة ستة أشهر للأسباب نفسها، ولم يفرج عنه إلا بعد مناشدات واحتجاجات للكتاب في داخل إيران وخارجها.

مع التضييق المستمر على الثقافات غير الفارسية ومنع النظام الملكي إصدار أيّ كتاب باللغة التركية في إيران اضطر براهني كغيره من الكتاب المتحدرين من خلفية أذرية أن يكتب بالفارسية فقط، واستمر على هذا النهج في العهد الجمهوري، لكنه صوّر في رواياته، شخصيات ورموزاً تمثل مسقط رأسه أذربيجان، بل وفي أوائل هذا القرن أصبح رئيسا لرابطة القلم لجنوب أذربيجان التي تشكلت خارج إيران.

حاول شعراء بارزون من ذوي الانتماء الفارسي مثل نادر نادربور وأحمد شاملو ومحمد رضا شفيعي كدكني وآخرين غيرهم إهماله بسبب قوميته التركية ودفاعه المعلن عنها وعن القوميات المضطهدة الأخرى في إيران، غير أن إبعاده عن الساحة الأدبية كان صعباً لمكانته الأدبية البارزة، وتبحّره في اللغة الفارسية وآدابها من جهة، وطرحه قضايا حداثية في مجال النقد الأدبي والشعر والرواية الفارسية.



وخلال النشاط العلني لاتحاد الكتاب الإيرانيين بعد الثورة وفي ظلّ إثر مساندته وبعض الكتاب التقدميين في اتحاد الكتاب الإيرانيين، حاضرت هناك في العام 1980 عن الشعب العربي الأحوازي وأدبه وتراثه، وكتبت عن ذلك في مجلة الاتحاد واسمها "أنديشة نو"، أي الفكر الحديث.

انتخب رضا براهني رئيسا لرابطة القلم الكندية في الفترة 2001 - 2003، وله فضل عليّ فقد كان وراء إبلاغ رابطة القلم العالمية (بن أينترناشنال) ورابطة القلم البريطانية (إنغليش بن) باعتقالي عام 2005 على إثر انتفاضة الشعب الأحوازي، وساندني على هروبي من إيران في 2008 عندما كنت لاجئا في تركيا، إلى أن حصلت على دعم رابطة القلم البريطانية في يناير 2009 باللجوء إلى لندن والانتماء إلى هذه الرابطة.

وبراهني عمل في الولايات المتحدة مع نعوم تشومسكي وآرثر ميللر وكورت فونيغوت وألين جينسبيرغ والعديد من الشعراء والكتاب والناشطين البارزين الآخرين لتعزيز حقوق الإنسان في العالم ، وخاصة إيران. ألف أكثر من ستين كتابًا في الشعر والخيال، والنقد الأدبي، والترجمات الأدبية والقضايا الاجتماعية، قبل رحيله كان يعمل أستاذًا للآداب المنفية وما بعد الحداثة في مركز الأدب المقارن بجامعة تورنتو. والبراهيني حائز على العديد من الجوائز الأدبية وحقوق الإنسان من الولايات المتحدة وكندا وبلدان أخرى في العالم.

يمكن أن نعتبر ما كتبه رضا براهني وغلام حسين ساعدي وصمد بهرنجي وبهروز دهقاني - وكلهم كتاب أتراك - أذريون كتبوا بالفارسية - استثناء في قاعدة الخطاب الأدبي الفارسي المعاصر المعادي للعرب.

ولهذا كنت أراه غزالا في غابة الوحش المعادي للعرب والأتراك في الأوساط الأدبية الفارسية. وفي السنوات الأخيرة كنت ألتقيه عندما يزور لندن وألتقيه عندما كنت أسافر إلى كندا، وكان لذبح لغتينا العربية والتركية وطمس ثقافتينا في إيران دور هام في تقاربنا وصداقتنا نحن الاثنين. وسيبقى ذكر هذا الكاتب النبيل حياً في وجدان الإيرانيين لمواقفه الشجاعة ولما له، أولا وأخيراً، من فضل لا يمكن إنكاره على الثقافة الإيرانية الحديثة.

كاتب عربي من إيران يقيم في لندن



الجناية على رواية الحرب

مفيد نجم

تعددت المصطلحات التي أطلقت على الرواية التي ظهرت في سوريا بعد الانفجار الكبير الذي حدث في آذار/ مارس 2011 فمن مصطلح "رواية الجيل الجديد" إلى مصطلح "رواية الحرب" مرورا بمصطلح "رواية المنفى". إن تعدد هذه المصطلحات وعدم استقرارها يدل على صعوبة تحديد هوية مائزة لهذه التجارب بسبب التداخل الزمني الحاصل بين أجيال كاتباتها/كتابها من جهة، وغياب السمات الخاصة التي تميز هذه الأعمال سواء على مستوى بنية السرد وأساليبه، أو على صعيد المنظور السردي والجمالي على الرغم من الكم الكبير الذي يصدر كل عام من هذه الروايات.

لذلك كانت هذه المصطلحات التي أطلقت عليها ذات دلالة زمنية أو مكانية. اتسمت أغلب الكتابات التي صدرت عن هذه التجارب بأنها كتابات انطباعية من جهة، ومن جهة ثانية كانت ذات طابع تحيزي جعلها تتجاهل وتختصر هذه التجارب في مجموعة من الأسماء والتجارب، بينما تجاهلت العشرات من الأعمال التي صدرت وتصدر في المنافي السورية، الأمر الذي استدعى الوقوف عند الظاهرة ومحاولة التعرف إلى أسبابها ودلالاتها في مرحلة كان يجدر بالنقد أن يحتفي بهذه الظاهرة الجديدة في تاريخ الرواية السورية وبالتجارب الجديدة التي تحاول تمثل المأساة السورية بأبعادها السياسية والإنسانية والاجتماعية والثقافية، لاسيما بعد تجربة الشتات الواسع التي أضافت للقضية السورية بعدا آخر سواء على مستوى العلاقة مع المكان أو مع الآخر والذات، إضافة إلى ما انطوت عليه من مغامرة خطيرة كان يصعب تخيل نهايتها الدرامية والمجهولة في زوارق الموت وغابات الأراضي الأوروبية التي لم تكن مرحبة بهم في الغالب.

إن تجاهل النقد سوريّا وعربيّا للرواية السورية للظاهرة الروائية الجديدة التي حدثت بعد الانفجار الشعبي الكبير يعود لسببين اثنين، أولهما يتمثل في تباين المواقف من هذه الانتفاضة لأسباب سياسية وما تزال هذه القضية موضع سجال ليس موضوع هذه المقاربة، في حين أن السبب الثاني يتمثل في انشغال النقد بالأسماء المكرسة وابتعاده عن تناول الموضوعات والقضايا الإشكالية، ولذلك فإن الكتابة عن هذه الرواية تعد مغامرة من قبل أصحابها في واقع ثقافي عربي محكوم باعتبارات غير أدبية في الغالب، إضافة إلى تباين القراءات السورية لهذا النتاج الذي كما أشرنا ما زال يجري اختزاله في مجموعة من الأسماء والتجارب على الرغم من المغالطات الفكرية والسياسية التي تقع فيها هذه القراءات في مقارباتها لموضوع هذه الرواية وشواغلها السياسية والاجتماعية والفكرية والوجودية والجمالية.

دلالات الانفجار الروائي السوري

كان لا بد للواقع السوري الذي نشأ بعد الانفجار الشعبي الكبير في عام 2011 أن ينتج ظواهره الثقافية الجديدة خاصة بعد موجات اللجوء السورية الكبيرة إلى بلدان العالم الغربي وتركيا على وجه الخصوص.

لقد كان التحرر من السجن الكبير الذي كانت تعيش فيه هذه الثقافة تحت إرهاب سلطة القمع عاملا حاسما في بروز هذه الظواهر التي تجلت بصورة عامة في الكتابة الأدبية من شعر ورواية ودراسات حتى بات من الصعب متابعة هذا الكم من الكتابات والوقوف على قيمته الفكرية والجمالية لأسباب موضوعية لعل أهمها صعوبة الوصول إلى تلك الأعمال نتيجة حالة الشتات التي يعيشها السوريون في بلدان العالم المختلفة.

تأتي الرواية الجديدة من حيث غزارة إنتاجها والاهتمام الإعلامي بها في طليعة هذه الظواهر التي باتت تحتاج إلى توقف وتأمل في أسباب نشوء هذه الظاهرة ودلالاتها لمعرفة خلفياتها وما تنطوي عليه من أبعاد دلالية، سواء على المستوى الذاتي الخاص لكتابها/كاتباتها، أو الموضوعي العام المرتبط بالواقع الجديد الذي نشأت فيه هذه الأعمال الروائية، وكان عاملا مهما في تعزيزها. لقد أتاح تحرر السوريين من السجن الكبير الذي كانوا يعيشون فيه فرصة كبيرة وفضاء واسعا للقول والتعبير عن تجربة استثنائية خبروها، تضج بالآلام والموت والتشرد والتنكيل، ما شكل خزينا كبيرا لهذه الكتابات الروائية التي حاولت مقاربة هذا الواقع من خلال طيف مختلف من وجهات النظر وطرائق التعبير وأساليب الكتابة السردية المختلفة، في محاولة لتمثل هذا التاريخ الدامي وتمثيله سرديا للتعريف بالمحنة التي يعيشها السوريون وما زالوا في ظل استبداد لم يدخر وسيلة إرهاب وقتل لهزيمة هذا الشعب.

لقد كان انفجار المكبوت السردي عند الجيل الجديد من الكاتبات والكتاب السوريين متزامنا مع انفجار الواقع وتشظيه ما شكل خزانا ضخما من حكايات الموت والخوف والتشرد والجوع والرعب، حاولت التجارب الروائية الجديدة أن تتمثّله جماليا، خاصة بعد أن وفّرت تجربة اللجوء لهذه التجارب مساحة واسعة للكتابة والبوح والتعبير من جهة، ومادة غنية للتمثل والتأمل

رفاعي رفاعي

على مستوى العلاقة مع الذات والمكان والآخر وموضوع الهوية. لقد سعى هؤلاء الكتاب/الكاتبات من خلال تجاربهم إلى إثبات حضور الذات ونيل الاعتراف بهم في مجتمعات غريبة، ما زالت العلاقة فيها بين اللاجئ وهذه المجتمعات ملتبسة على المستويين الثقافي والاجتماعي.

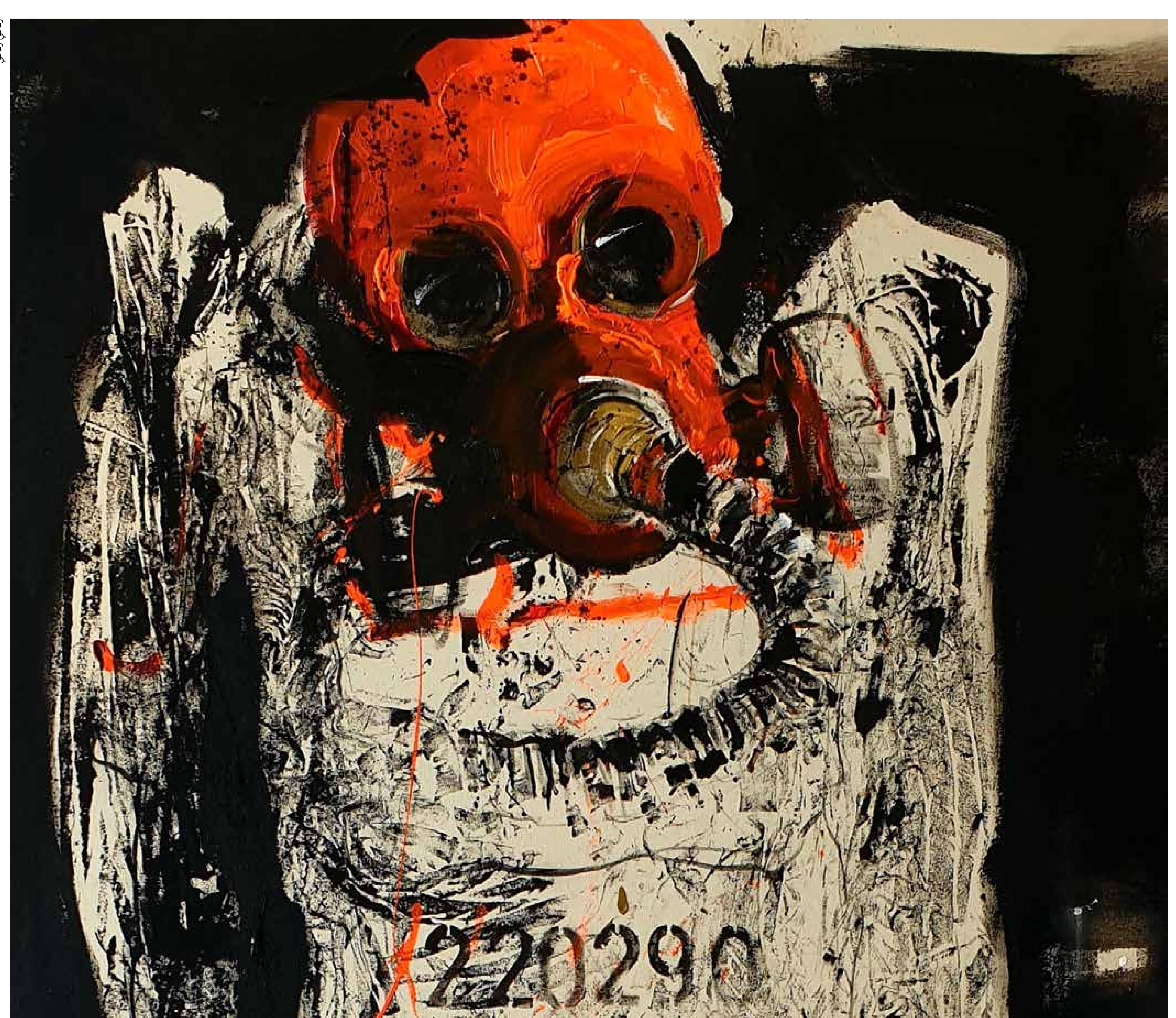
لقد كان للاحتفاء الذي قوبلت هذه التجارب في البداية دوره الإيجابي في تحفيز الكاتبات/الكتاب على الكتابة، لكنه من جانب آخر خلق حالة من المنافسة القوية بين هؤلاء الكتاب والكاتبات الذين انشغلوا بالبحث عن المنفعة الشخصية مستغلين جهل المؤسسات الثقافية الغربية بحقيقة هذه التجارب وقيمتها الجمالية والإبداعية. كذلك كان لتورم الأنا عند البعض منهم دوره في تضخم الشعور بالقيمة الإبداعية لتجاربهم، الأمر الذي انعكس سلبا في ما بعد على موقف المؤسسات الثقافية الغربية منهم. لقد عكست هذه الظاهرة الواقع السوري بأمراضه وتناقضاته التي جاء هؤلاء الكاتبات والكتاب يحملونها معهم إلى عالم اللجوء ما جعل ظاهرة الإلغاء والتهميش والتمركز حول الذات أو وفقا لاعتبارات المصلحة أو التوجه السياسي لهذه المجموعة تحكم علاقات هؤلاء الكتاب/الكاتبات.

إن بروز ظاهرة الكتابة الروائية عند الجيل الجديد بهذه الغزارة غير المعهودة يعكس الرغبة الحقيقة عند هذا الجيل في التعويض عن سنوات طويلة من القهر والحرمان وتكميم الأفواه، وفي تجسيد المعاناة المرعبة التي خبروا فصولها وعاشوا آلامها ورعبها وأهوالها وهو ما يسجل لهذه التجارب الجديدة.

لكن المشكلة التي وقع فيها الكثير من هؤلاء الكاتبات والكتاب هي محاولة قتل الأب وكأن هذا الأب كان المسؤول عن غياب فرص ظهورهم، وليس مؤسسات الثقافة الرسمية التي كان جزء من هؤلاء الآباء يعانون من عسفها ومحاولة تغييبها بسبب انحيازهم إلى انتفاضة الشعب السوري. لكن الجانب الأخطر في هذه المشكلة تجلى في التمركز حول الذات ومحاولة الاستحواذ على المشهد الروائي الجديد باعتبارهم يمثلون التجارب الأكثر تعبيرا عن القضية السورية مستغلين الاهتمام الإنساني بهذه القضية لأجل تكريس حضورهم والاستحواذ على الرعاية والدعم المقدم في هذا السياق.

إن قراءة موضوعية في هذا النتاج الروائي تكشف غزارة واضحة في الكتابة وفي طرائق السرد وأساليبه، وبالتالي لا يمكن اختزال هذه التجربة في مجموعة من الأسماء ما زالت تعمل على تحقيق هذا الهدف حتى أصبح البعض من خارج الثقافة السورية يظن أن الرواية السورية الجديدة أصبحت محصورة في هذا الرهط من الأسماء.

لقد ساهمت عوامل غير موضوعية في تكريس هذه الظاهرة منها ما يتعلق بدور النشر التي روّجت لهذه التجارب، أو بالحضور الإعلامي والعلاقات الخاصة أو التوجهات الأيديولوجية لهذه الجهة الثقافية أو تلك، بينما ظلت التجارب الأخرى والتي تتقدم في بعض نماذجها فنيا وجماليا على التجارب المكرسة في الهامش دون أن تنال حظها من الرعاية والاهتمام. لقد كان من نتائج هذا الواقع أن العلاقة بين أجيال الكتابة باتت شبه مقطوعة وأصبحت الرواية الغربية لاسيما المترجم منها هي الأنموذج الذي تحاول أن تحاكيه هذه التجارب سواء في المنظور السردي أو



رفاعي رفاعي

البنية السردية أو الشخصية الروائية مع تعديلات يمكن أن تطرأ عليها هنا أو هناك وتمكن الإشارة إلى العديد من هذه التجارب التي حاز بعضها على جوائز معروفة. لكن الخطر في هذه القضية أن ثمة محاولات لتكريس تجارب يختلط فيها الحابل بالنابل على مستوى الموقف الفكري والسياسي من القضية السورية لأسباب متعددة، منها الاستفادة من الحضور الخاص الذي استطاع أن يحققه بعض الأسماء على الساحة العربية والعالمية لأسباب غير موضوعية عمل أصحابها على استغلال كل الوسائل التي تحقق لهم هذا الهدف، في حين ما زالوا ينعمون بحرية الحركة والكتابة والحياة في ظل دكتاتورية عاتية. والسؤال الذي لا يريد البعض الإجابة عنه ما الذي يجعل هذه الدكتاتورية تتسامح مع كاتب ما في حين تضطهد الملايين من السوريين وتشردهم في شتى بقاع العالم.

إن هذه المفارقة العجيبة في المشهد الروائي السوري وعند من يقفون وراءها تكشف عن التواطؤ المفضوح الذي يقوم به البعض في ظل غياب التناول النقدي المنهجي والموضوعي لهذه التجارب وما تنطوي عليه من استغلال لبعض قضايا الفساد والقمع في الواقع السوري للترويج لنفسها، بينما هي في الجانب الأكثر أهمية تحاول تزييف هذا الواقع وخلق وقائع تجعل من الصعب معرفة الضحية من الجلاد أو إدراك حقائق هذا الواقع السياسية والإنسانية المروّعة طوال عقود من القهر والظلم والاستعباد. لذلك لم يكن مستغربا في الكثير ممّا كتب عن هذه التجارب أن نجد المشهد الروائي مكرّسا في مجموعة من الأسماء والتجارب، في حين يستحيل على أيّ دارس معرفة أعداد ما ينشر من أعمال روائية سورية كل عام بسبب صعوبة التواصل بين بلدان المنافي التي نعيش فيها. ولا يختلف الأمر بالنسبة إلى رواية السجن السياسي في سوريا، إذ أصبحت محصورة في عدد من الأسماء أو الأعمال التي لا تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة أو تزيد قليلا عند البعض، بينما هناك العشرات من الأعمال التي تتناول هذه التجربة أو تقدم شهاداتها عنها، ويتمتع بعضها على المستوى السردي والفكري بقيمة أكبر بالنسبة إلى بعض هذه الأعمال المكرسة.

إن قراءة هذه الظاهرة بمعزل عن خلفياتها الأيديولوجية والثقافية والشخصية، التي سادت في السنوات العشر الماضية من عمر الانتفاضة غير ممكن، لأنها نتاج حقيقي لهذا الواقع الذي ما زال يحاول حرّاسه يحاولون الحفاظ عليه من خلال المواقع التي يحتلونها في هذه المؤسسة الغربية أو تلك. ولعل استحواذ هذه الأسماء على عمليات الترجمة إلى اللغات الأوروبية ما يدل على حقيقة هذا الواقع القائم على شبكة العلاقات التي تجمع بين هذه الأطراف في الوقت الذي تبذل فيه جهود كبيرة لاستبعاد أسماء وتجارب أخرى لا تتماشى مع توجهاتها ومصالحها. ولأن هذه العلاقات قائمة على اعتبارات غير أدبية فإن ثمة مزاحمة وتنافسا من نوع آخر يجري بين هذه الجماعات ما أثّر على موقف الجهات الثقافية التي كانت تقدم الدعم لها.

إن القراءة النقدية المنهجية والموضوعية للعديد من الأعمال الروائية للبعض من هذه الأسماء المكرسة تكشف عن محاولات كتابها إقحام قضايا المسكوت عنها لاسيما الطائفي منها في بنية العمل السردي رغبة في تجاوز المألوف في هذه الأعمال الروائية من جهة، والترويج لنفسها من خلال إقحام هذه القضايا في سياق البنية السردية للعمل الروائي، حيث بدت جلية عمليات الإقحام التي أفقدت بنية السرد وحدته وجعلته مشتتا، بينما حاولت أعمال أخرى الترويج لتجارب حزبية من خلال إضفاء سمات أيديولوجية واجتماعية مثالية، في الوقت الذي تسكت فيه عن التناقضات الداخلية التي كانت تعيشها هذه الجماعات داخل السجن وخارجه، أو قبل الانتفاضة السورية أو بعدها.

إن هذا الواقع لم يعد يقتصر على بعض الكاتبات والكتاب الروائيين لأنه امتد إلى الكثير من الكتابات الصحافية وشبه النقدية عن هذا المشهد الروائي الجديد. هنا يمكن أن نتوقف عند حالتين تتقاطعان في أكثر من مستوى، تنطوي الحالة الأولى منهما على نوع من الغرور والاعتداد المبالغ فيه بالتجربة الروائية عند هؤلاء الكتاب والكاتبات والأمثلة على ذلك كثيرة، بينما تعكس الحالة الثانية نوعا من الكسل في القراءة والمتابعة ما يدفعهم إلى الاستنجاد بمحرك البحث والقيام بعمليات استنساخ لمقالات سابقة، وإعادة تطوير لما تقوله وتشير إليه من تجارب وأسماء غالبا ما يكون كتّابها من الذين يمارسون الكتابة على أساس اعتبارات خاصة تعكس حالة الشللية التي تتجاوز الجماعة إلى اعتبارات أخرى.

قد يبرر البعض عمليات النقل والاستنساخ بالقول إن هناك صعوبة في الحصول على كل ما يصدر من أعمال روائية وقد تشتت السوريون في كل منفى، لكن الإجابة متوفرة إذ أن محرك البحث الذي يلجأ إليه هؤلاء الكتاب ليمدهم بالمعلومات الخاصة بالمنجز الروائي السوري الجديد يمكن أن ينجدهم بالعشرات أو المئات من الكتب المقرصنة المتاحة للقراءة، والتي غالبا ما نلجأ إليها عندما لا تتوفر لنا فرص الحصول على بعض هذه الأعمال.



الرواية السورية والنقد الموضوعي

إن مشكلة الرواية السورية أنها ما تزال بعيدة عن الاهتمام النقدي الموضوعي والمنهجي الذي يتناول هذه الأعمال من الداخل ودون خلفيات مسبقة أو سعيا لتكريس أبوات وأمهات لهذه التجربة على أسس غير نقدية وغير موضوعية. إن وجود هذا الكم الكبير والمتنوع من الأعمال الروائية التي قدمت رؤى ومقاربات سردية مختلفة توزعت على استدعاء تجارب الحاضر أو الماضي أو المزج بينهما يحتاج إلى جهد نقدي كبير يعيد رسم صورة المشهد الروائي الراهن بعيدا عن الاعتبارات الخاصة والمضللة التي ما زالت تقدم شهادات حسن سلوك لهذا الكاتب أو هذه الكاتبة من قبل البعض الذين أظن أنهم لم يكلفوا أنفسهم عناء قراءة أعمال هذا الكاتب أو هذه الكاتبة بل اعتمدوا على ما هو شائع ومكرس من كتابات تروم الترويج قبل أن تفكر في استخدام المعايير النقدية والمنهجية في تناول هذه التجارب، خاصة على مستوى المنظور الذي تقدم من خلاله وقائع هذه الأعمال وأحداثها وشخصياتها.

لقد أصبح الاختزال هو السمة البارزة في هذه الكتابات فعندما يتم الحديث عن رواية الحرب نجد مجموعة محددة من الأسماء وكذلك عندما يتم الحديث عن أدب السجون فإنها تختصر بعدد قليل من الأسماء لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة في حين هناك العشرات من الأعمال الروائية التي تناولت موضوع السجون في سوريا حاولت أن تتجاوز الطابع التسجيلي وكتابة المذكرات الشخصية على المستوى الفني والسردي. والغريب أن البعض يحاول أن يقدم رواية الحرب والسجون في سوريا للغرب من خلال هذه الأسماء بل ويستميت لترجمتها إلى اللغات الأوروبية باعتبارها تمثل هذا المنجز السوري الذي ما يزال يصعب حصره أو الإحاطة بتجاربه التي لم تتوقف حتى الآن عن الإضافة وتقديم الجديد.

إن الانطلاق من اعتبارات أيديولوجية وسياسية وسواها هو اعتداء على هذا المنجز الروائي الثري والمتجدد لأنه يقدم صورة غير حقيقية لهذا المنجز ما يشكل إساءة إليه طالما أنه يحرمه من تنوعه وغناه وقدرته على الإضافة والتجدد.

ناقد من سوريا مقيم في برلين



ظِلّ الخطوة في أرض أخرى

رحلة نهارية صحبة

يوسف الناصر

حوار

يوسف الناصر

حافة الضوء

تعبيد الطريق إلى المتاهة

كتابات بقلم الفنان

مطر أسود

كتابات شعراء ونقاد عن يوسف الناصر

شاكر لعيبي

فوزي كريم

فاروق يوسف

خالد خضير الصالحي

هاشم تايه



يوسف الناصر

حافة الضوء

من بين جميع التشكيليين العراقيين يعتبر الفنان يوسف الناصر أقرب أبناء جيله من الشعر، والأدب بصورة عامة، فثمة في جميع أعماله فضيلة الشيء الناقص الذي تتمتع به عادة أعمال الفنانين القلقين، وهو ما يجعل مغامرته في عالم الرسم أقرب إلى عوالم الشعراء التجريبيين. ويتجلى هذا المعنى في موضوعات لوحاته ومناخاتها وكذلك في علاقات اللون في رسومه أكانت على سطح قماشي أو كرتوني أو ورقي أو خشبي.

ثمة شيء مالانخولي يطبع الحالات التي تعبّر عنها لوحته، وهي غاليا ما تتشكل من عناصر تحمل عين المشاهد على السفر في مخيلته الشخصية، تدعوه إلى تذكر شيء من أحلامه القاتمة، وربما كوابيسه، حتى لكأنّ الناصر يؤلف في لوحته كوابيس تجعل من لوحته عالما أوتوبيوغرافيا بامتياز.

تلك هي اللوحة الفنية وقد ضربتها لوثة الأدب، واستفحلت فيها أوهام وتصورات، وجعلت ريشة الفنان من عمله مساحات لتضارب الأفكار أكثر منها مساحات للانسجام. فالعناصر التي تتشكل منها اللوحة والمنظور الذي يقدمها لنا، لا يملكان أيّ استعداد للحوار المساوم مع العين. ولعل سيرة الفنان المنفي من بلاده والمسافر في جغرافيا الكوابيس الإنسانية عبر المدن وقد احتضنت كوابيسه الشخصية إنما تحمل لنا الأجوبة عن الأسئلة التي تثيرها فينا مشاهدة أعمال معرضه اللندني الأخير كما كان الحال في معارضه العديدة التي أقيمت إن في لندن حيث يقيم أو في غيرها من العواصم الأوروبية، على ما تشكله تلك المعارض عبر عقود ثلاثة من تنوع في المواضيع والصياغات والمواد الفنية.

في هذا الحوار مع يوسف الناصر نتعرف عن قرب على جوانب من همومه وهواجسه وتطلعاته الفنية

قلم التحرير

الجديد: أعمالك الفنية تقوم على رؤى أقرب إلى رؤى الشعراء، حدثني، من موقعك كفنان تشكيلي عن المسافة بين التشكيل والشعر، وكيف تتراءى لك هذه المسافة، عبر الخيال الفني، وكيف تتجسد في أدوات الفنان التشكيلي؟

يوسف الناصر: ما كنت يوماً بعيداً عن الشعر، بل لطالما كان جزءا أساسياً من حياتي ويومياتي وتكويني الثقافي، منذ صباي المبكر إلى الآن. كنت أحفظ مطولات الشعر العربي في طفولتي، يأسرني إيقاع الكلام ونغمات الصوت أكثر من المعاني التي لعلّي لم أكن أدرك أغلبها، لكن يبدو أن ذلك لم يكن مهما أمام سحر الكلام وتأويلاتي الخاصة لما أقرأ، فلم يكن هناك من يرشدني خارج المدرسة، ولم يكن في بيتنا كتاب من أيّ نوع. كانت المكتبة الحكومية التي افتتحت آنذاك في محلة الماجدية بمدينة العمارة جنوب العراق هي المأوى الدائم لمجموعة من الصغار، كنت بينهم، وخصوصا في أوقات البرد والشتاء والمطر، في البداية لم يكن ذلك حباً بقراءة ما هو أكثر من مجلات الأطفال، وهروبا من الأوضاع البائسة لبيوتنا الفقيرة وأزقتنا الموحلة، ثم تطور الأمر تدريجياً، وكان أكثر كتب المكتبة في التراث والشعر والأدب،

وفي المدرسة الابتدائية، مثلا، كان عليّ أن أقرأ قصيدة صباح كل خميس، على ما أذكر، في اصطفاف المدرسة وتحية العلم، كنت أقرأ قصائد سهلة الفهم مثل قصيدة أبي القاسم الشابي "إذا الشعب يوما أراد الحياة.."، حتى زهق منها مدير المدرسة يوما وطلب منّي أن أحفظ قصيدة أخرى للأسابيع القادمة، فلم أجد غير قصيدة "بشر بن أبي عوانة في مصارعة الأسد" التي لم أتوصل إلى الكثير من معاني مفرداتها إلى اليوم.

سألني الشاعر صلاح نيازي عندما سمع مني بعضاً مما لازلت أحفظه من أبياتها، هنا في لندن "أين عثرت على هذه القصيدة؟ وأضاف ضاحكا، لا أظن أن هنا من يتذكرها غيرنا نحن الاثنين".

في المرحلة المتوسطة والثانوية كنت أعدّ نشرة حائطية فصلية عن الشعر ورغم أني توجهت إلى الفرع العلمي من الدراسة إلا أني قررت يوما أن أتعلم عروض الشعر، وهكذا درسته منفردا من كتاب اشتريته من مكتبة في منطقة العشار بالبصرة وكان عنوانه "ميزان الذهب". ولما أُدخل العروض كدرس أساسي لطلاب الفرع الأدبي كان ذلك مثل كارثة حلّت على الجميع، فصرت أساعد الطلاب على تعلمه خارج ساعات الدراسة، وكان مما يثير حنق بعضهم ممن استعصت عليهم ألغاز العروض، أني كنت أدرس في الفرع العلمي، إلى أن هجم عليّ بعضم ممن لم يكونوا يفهمون لغز العروض هذا، ثم طلبت من مدرس الأدب إعفائي من المهمة بعد توتر الوضع وتعرضي للاعتداء.

كنت، ولا زلت، أكتب الشعر وأشارك في مهرجانات المدرسة، وبعدها أكاديمية الفنون والجامعة، وفي بغداد كان اتحاد الأدباء هو مقري الدائم وليس جمعية الفنانين التشكيليين، وكان معظم أصدقائي من الشعراء لا من الرسامين، ولا يزال الوضع كذلك إلى اليوم، حتى أن صديقاً شاعراً معروفاً كان يردد "يوسف شاعر ضلّ طريقة إلى الرسم".

وجدت بعد عودتي سنة 2011، أي بعد حوالي 37 سنة، أني بتُّ أشد غربة في العراق

إلا أني لا أعتبر ذلك ضلالا، لا مسافة عندي بين الشعر والرسم ولا أيّ فن آخر، المسافة في الشكل الذي يخرج فيه الشعر أو الرسم أو الموسيقى وفي طريقة تلقّيها، في الأداء والصورة التي تظهر بها وكيفية وصولها إلى المتلقي، وهي كالمسافة بين البصر والسمع والكلام، تبدأ من مواضع مختلفة، لكنها تلتقي جميعها في الدماغ، وأظن أن مهمة الرسام الأساسية هي أن يدرك طبيعة المادة التي يعمل بها وأن يكون سعيه الدائم باتجاه الواقعة البصرية الخالصة، فالرسام يعمل في الأشكال والسطوح والألوان وليس بالكلمات أو النغمات، لكن الاعتراف باستقلال البصر في ثقافة يتسيّد فيها الكلام، مثل ثقافتنا، ليس بالأمر اليسير.

دمشق التي لي

الجديد: منذ عقود وأنت تعيش في المنفى، بعيداً عن الوطن، العراق، نعرف أنك ترحلت وتوطنت لفترات من الزمن في أماكن كدمشق وبيروت ونيقوسيا، قبل أن ينتهي بك المطاف في لندن. خبرت تلك الأمكنة وأقمت علاقات بناسها ولا بد أنها تركت أثرها فيك، كيف تعيش فيك تلك الأمكنة، وما طبيعة تجليها في عملك الفني؟

يوسف الناصر: نعم عشت في تلك المدن وغيرها أيضا، ورسمت فيها، كلها مناف ما عدا دمشق، في بيروت كان لي مرسم احتله الجيش اللبناني بعد دخول الجيش الاسرائيلي إلى بيروت سنة 1982، أخذوا بعض محتوياته وألقوا الباقي في الشارع، لم أخرج منه حتى بقصاصة ورق واحدة، وفي قبرص كان عندي مرسم كبير وجميل كوّنته على مدى سبع سنوات، حدث معه شيء مشابه، تركته بما فيه في ليلة ليست جميلة بعدما اضطررت إلى المغادرة دون عودة. وفي لندن أسست غاليري "آرك"، يعني الطوف أو سفينة نوح، وكان مرسما لي أيضا، غير أني فقدته بعد ستة عشر عاما.

رسمت في كل هذه الأماكن ما أرسمه عادة، لكني لم أرسم تلك الأماكن ذاتها، ما عدا دمشق. ما كان لي فيها مرسم، لكني رسمت أزقتها وبيوتها عندما كنت أعيش فيها. لوحاتي وتخطيطاتي عن دمشق كانت متعتي في ممارسة تمريني الأكاديمي الذي تعلمته في بغداد، ولا أزال أحبه وأرى فيه أحد المكونات الأساسية لعملي الفني. غير أني خرجت من دمشق من دون أيّ من لوحاتي مع الأسف إنما ليس من دون دمشق، فرسمت عنها من ذاكرتي في قبرص ولندن، لم أعتمد صورا فوتوغرافية، ولم أرسم أزقةً وحوارٍ فقط هذه المرة، بل وأيضا ما يعتمل في روحي عن المدينة وناسها الذين أحببت. وأظن أن هذه اللوحات ذهبت إلى مكانها المناسب حيث بيعت في مزاد من أجل المهجّرين السوريين مؤخرا.

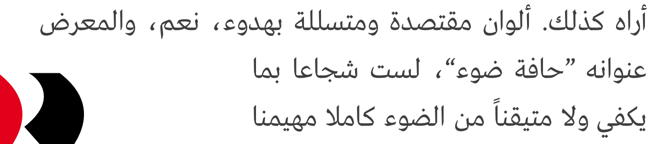
بعد أن عشت في دمشق هاربا من النظام المجرم في بغداد سنة 1979، شعرت أن الله لم يخرجني من جنة العراق ليلقي بي في جحيم الغربة المجهول، بل إن العكس هو الذي حدث، فقد كان الله رحيما هذه المرة على غير عادته.

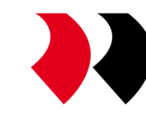
عشت في قبرص سنوات أكثر ممّا عشت في دمشق، لكني لم أرسم غير البحر ومناظر الطبيعة، والآن اكتشف، وبسبب من حديثنا هذا، أني، وبعد ثلاثين سنة في لندن، رسمت أشجاراً فيها وطيوراً وحدائق ووجوهاً لكني لم أرسم بيوتا، فقط بيوت دمشق هي التي رسمت. هل سيجد البعض في كلامي هذا نبرة رومانسية ما فائضة؟ فليكن، لا أتحرج من ذلك. لم أكن غريبا في دمشق، وفي مرتبة أشواقي الأعلى هناك دمشق وليس البصرة ولا بغداد.

حافة الضوء

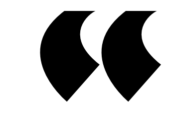
الجديد: في معرضك اللندني الأخير، لوحاتك تتراوح بين الألوان والتشكيلات الحلمية القاتمة وبين مطالع ألوان خفيفة أو شبه خفيفة بعضها أقرب إلى التخطيطات الرائقة.. لكأنك أخيراً بدأت تخرج من دياميس العتمة اللونية التي هيمنت على أعمالك، وإن على استحياء.. حدثنا عن الرحلة التي أنت فيها بين المعتم والمشرق، وذلك الدنو النفسي والفني من حافة الضوء؟

يوسف الناصر: ما يراه بعض الأصدقاء والمهتمين عتمة، لا أراه كذلك. ألوان مقتصدة ومتسللة بهدوء، نعم، والمعرض عنوانه "حافة ضوء"، لست شجاعا بما يكفي ولا متيقناً من الضوء كاملا مهيمنا سعيداً، ولم أرد أن أبقى حبيساً لوساوس القسوة وهواجس الأذى وقد تجرعتهما في حياتي بما يفيض عن طاقة شخص. ثم إنه، وهذا هو المهم، ليس عندي فهم ومعنى للون خارج اللوحة. عندما نتحدث عن الرسم، اللون يكتسب صفته ودوره من علاقاته بالألوان الأخرى على الورق أو في قماشة الرسم. أرسم باللون الأسود مثلما أرسم بأيّ لون آخر في أيّ إنشاء. رسمت مرة سلسلة من لوحات عن بساتين في يوم ربيعي مبهج، طافحة بالألوان والضوء، لكنها كانت حقولا جرى فيها قتل أناس كثيرين. قبل أيام رأيت فيديو لصحافي يعرض صورا التقطها لحقول جميلة في ساحة حرب في أوكرانيا، ويعلق بقوله إنه لم يكن يعلم أن هذه المناظر ساحرة الجمال هي في الحقيقة حقول ألغام وكان على وشك الدخول فيها.





كنت أنوي العودة إلى دمشق، لأقيم في مدينتي المحبوبة، لكن الحرب حالت دون ذلك



أقصد من كلامي هذا أنني لم أرسم تلك البساتين بالأسود والرمادي ودرجاتهما استنادا على الفهم المسبق الشائع عن معنى السواد لكي أصل إلى صورة الأذى، وبالمقابل لم أتجنب رسم ما هو جميل ومفرح بأيّ ألوان أخرى بما فيها الأسود. الفنان هو الذي يعطي الاسم الجديد للون والصفة المبتكرة له، وإلا فلا معنى للعملية كلها وسيكون لدينا قاموس ذو معان محدودة للألوان، وشفرة للوحة يمكن تحويلها إلى كلمات، وطبعا ذلك لا يعني أن ظلال الفهم المسبق للألوان محذوفة تماما من لوحاتي أو لوحات الآخرين، فهي ضمن موروثنا الثقافي وتربيتنا الروحية والاجتماعية، رغم أني أذكّر نفسي على الدوام بأنني بصدد إبداع شيء جديد في عملي الفني، وابتكار أسماء جديدة، وأن هذه هي مهمتي الاولى.

مازلت غريباً

الجديد: ما الذي أعطتك إياه، وما الذي سلبته منك مدينة لندن.. أتحدث عن الضوء والظل.. عن الطقس، عن نظام العيش، والإمكانات المختلفة للتصرف في ظل ثقافة عيش مختلفة عن تلك التي نعرفها في مدن الشرق؟

يوسف الناصر: الحديث عن مكان العيش بعيدا عن مسقط الرأس حديث متسع وذو شجون، كما يقال، خصوصا إذا كنت في مدينة عظيمة مثل لندن، وأن الشخص لا يريد أن يعيش فقط، بل أن يغامر ويستكشف الذات والعالم، أن يتعلم ويرسم ويساهم في نهر الثقافة الكبير، ولو بقطرة. عشت في العراق أقل بكثير مّما عشته بعيداً عنه، إلاّ أني، كغيري، أسميه البلد الأم، وهذا أمر



طبيعي كما أظن.
مضى على وجودي في لندن ثلاثون سنة، درست وعملت فيها، ولازلت أرى نفسي غريباً أو حتى متطفلا، ربما سعة المدينة وتنوعها وكثافة الناس فيها تساهم في توليد هذا الشعور في النفس. حاولت أن أتبنى فكرة تعدد الثقافات وتجاور البشر وتمازج الأفكار والتصورات المختلفة في مجتمع ديناميكي مربك مثل الذي أعيش فيه، حتى أني أعددت ونفذت وساهمت في برامج فنية واجتماعية كثيرة من أجل هذا الهدف في الغاليري الذي أدرته، وعبر تجارب أخرى، لكني أرى الآن أني لم أكن مصيباً تماماً، وأن جزءا كبيرا من أفكاري وبرامجي كانت بتأثير أقوى من رغباتي وأحلامي أكثر منه من واقع الحال المعيش، صرت أرى نفسي مع آخرين تحدروا من شتى أنماط الثقافات والتقاليد المتجاورة، هنا، والقادمة من كل أصقاع الأرض، إنما نتفاعل مع بعضنا ونتجاور ونعمل معا مثل راكبين في زورق صغير في انتظار أن نصل اليابسة لكي نتفرق مرة أخرى.
لا أطمح إلى أن أعود إلى العراق، بعد كل هذا العمر، وربما لا أستطيع العيش هناك، فقد وجدت بعد عودتي سنة 2011، أي بعد حوالي 37 سنة، أني بتُّ أشد غربة في العراق، وأن أفكاري عن انتهاء غربتي في لندن هي محض وهم، وأني محكوم بأن أبقى غريباً أينما حللت، وهذا حال الشخص الذي أصابه النحس وفقد بلاده، لا أقول ذلك لاستدرار عاطفة من أحد، فلا حاجة لي بذلك، بل هو تقرير حال. عند هذا الحد القاسي من الشعور بالاغتراب عدت إلى لندن، إلى أصدقائي على الأقل، الأحياء منهم والذين دفنوا في تراب المنفى، فهؤلاء الأصدقاء هم كل ما خرجت به من العراق، هم أهلي وهم بلادي، رغم أننا، أحيانا ما نستهين بصداقاتنا جهلا ونزقا.
ولا أكتم أصدقائي ومعارفي أنني كنت أنوي العودة إلى دمشق، لأقيم في مدينتي المحبوبة، لكن الحرب حالت دون ذلك. هربت من بغداد خائفاً مرعوباً، وتركت دمشق وفي قلبي شوق إليها.
ما يجب عليّ قوله أخيراً أني عشت في لندن حياة كاملة، وتنقلت خلال ذلك من بلاد إلى أخرى بأجزاء من تجارب ونتف من حياة، شعرت بالأمان، عملت وتعلمت ودرست ورأيت فن الرسم كما لم يخطر ببالي أن أراه من قبل. لا أعتبر ما رسمته قبل ذلك سوى تاريخ لي ومحطات في سيرة حياة مبعثرة، غير ما أنا عليه الآن، حيث اتضح لي طريقي في الفن، وصرت أرى حياتي بعينيْ رسام.

حاوره في لندن: قلم التحرير

بطاقة الفنان

الدراسة والتدريب:
1979 بكالوريوس في الرسم من أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد
1987 دبلوم مشغل الغرافيك العالمي في دريسدن في ألمانيا
1994 سنة دراسية في الملتيميديا من كلية البوليتكنك في لندن
2006 ماجستير في الفن من جامعة مدلسكس في لندن
فنان مقيم في مدينة لاروتشيل في فرنسا2009

معارض منفردة:
1977 بغداد، العراق
1981 بيروت، لبنان
1989 اوسلو، النرويج
1996 لندن
1997 بروكسل، بلجيكا
1998، 1999، 2002 لندن
2004 دمشق، سوريا (المركز الثقافي الفرنسي).
2006 لندن
2008 لاروتشيل، فرنسا
2010 فلورنسا، ايطاليا
2010 بروكسل، بلجيكا
2012 باريس، فرنسا
2012، 2013، 2014 لندن، أكستر، انكلترا
2014 معرض استعادي كبير في مدينة بواتييه في فرنسا
معرضان، لندن 2015
2016 معرضان، لندن
2017 البصرة، العراق (مشغل مع فنانين محليين)، معرض في لندن
2018 لندن

معارض مشتركة:
منذ عام 1977 حتى الوقت الحاضر، شارك في معارض كثيرة في بلدان مختلفة في اوربا، الشرق الاوسط، وشمال افريقيا.

ابرز المحطات:

الفن العربي المعاصر في نيقوسيا في قبرص 1986
مشغل الغرافيك العربي في دريسدن، ألمانيا 1988
مشغل الطباعة النرويجي في فردريكشتات، النروج 1989
جمعية الفنانين العراقيين في بريطانيا، لندن، غاليري الاربعة 1993
تحت سماء مختلفة في كوبنهاغن، الدنمارك 1996
قاعة الكوفة، لندن 2003
رؤى عراقية، دي لوكس غاليري، لندن 2003
مطر أسود، تداعيات الحرب، سميوني غاليري/ شفيلد، بريطانيا 2003
مطر أسود تداعيات الحرب، شارنوود/ لفيربول، بريطانيا 2004
مهرجان المربد، البصرة، العراق، 2012.
لندن (معرضان) 2013، 2014.
البصرة، 2016، سلوفينيا 2017، تونس 2018

مهمات ومشاريع:
أسس عام 1993 جمعية الفنانين العراقيين في المملكة المتحدة، وعلى عكس الجمعيات التي كان يدعمها النظام العراقي أنذاك، فقد كانت هذه الجمعيّة للفنانين العراقيين المنفيين واهتمت بالدفاع عن حقوق هؤلاء، ودعم نشاطهم في تنظيم المعارض الثقافيّة مثل مشاغل الفن، والمحاضرات، والعروض الموسيقية، وتقديم الفن العراقي الحقيقي للجمهور البريطاني، وقد ضمت الجمعية حوالي 60 عضواً.

أرك: ARK
أسس غاليري أرك عام 1997 حتى عام 2015 في لندن. واتخذ الغاليري شكل منظمة فنّية طوعية تدار من قبل الفنانين من أجل تهيئة فرص انتاج وعرض أعمال فنية جديدة وذات موضوع. وهو يسعى إلى تقديم طائفة واسعة من أنواع الأنتاج الفني، قد يشمل العروض الأدائية: الموسيقية، الفوتوغرافيّة، السينمائيّة، التصميميّة، الشعر والكتابة أضافة للفنون الجميلة. ويهدف الغاليري أيضا إلى مساعدة الفنانين الذين لا يوجه انتاجهم الباعث التجاري فقط ومتطلبات السوق أو الأنجرار وراء الموضة. والغاليري هو أيضا مرسم يوسف الناصر.. وحتى اليوم رعى الأرك ونظّم مئات الفعاليات الثقافية من شتّى الصنوف.

المطر الاسود:
وهو مشروع فني مستمر حتى الان، بدأه يوسف الناصر كبرنامج رسم أثناء تحضير قوات الحلفاء لأجتياح العراق عام 2003، وسرعان ما إكتسب زخما كبيرا جلب له تغطية اعلامية جيدة وجذب اهتمام ومشاركة فنانين كثيرين.
ومع أن العنصر الأساسي للمشروع هو لوحات وتخطيطات الناصر إلاّ أنه ضم في بعض مراحله لوحات ومساهمات فنانين آخرين ونتج عنه لوحات رسم جماعية كبيرة. كما تضمن المشروع نشاطات فنية أخرى كالعروض الموسيقية والأفلام والمحاضرات وندوات الحوار والشعر والتمثيل، وصدرت عنه مطبوعات مختلفة وأفلام وثائقية وغيرها، وبالإمكان مراجعة بعض تلك النشاطات في مواقع التواصل الاجتماعي المختلفة ومحركات البحث على الانترنت.

الصحافة والكتابة:
عمل في الصحافة العراقية منذ عام 1977 مصمما ومراسلا ثم في الصحافة اللبنانية والفلسطينية منذ عام 1979
وبدا بالكتابة بانتظام في الصحلفة العربية الصادرة في بريطانيا منذ عام 1992 ناقداً فنياً ومراسلا ومتابعاً للمستجدات في الفن
الأوربي من أجل تقديمها الى القاريء العربي وله عشرات المقالات في النقد والبحث الفني وتغطية النشاطات الفنية المختلفة وفي
التراث الفني العربي، كما عمل في التلفزيون والإذاعة وكان له برنامج خاص عن الفن في إحدى المحطات التلفزيونية الواسعة
الانتشار، وهو يعد نشاطات ثقافية منتظمة في لندن للحوار والمناقشات وعرض الافلام وقراءة الشعر.

تعبيد الطريق إلى المتاهة
كتابات في الفن والحياة

يوسف الناصر

بيان شخصي عن نفسي وعن صنيعي الفني

ولدت في مدينت العمارة عام 1952 ودرست في مدارسها وتخرجت من أكاديمية الفنون عام 1975 وغادرت العراق عام 1979 هربا من البعثيين وعشت في لبنان وسوريا وقبرص، وأعيش وأعمل في لندن منذ عام 1990.استمرت دراستي للفن بعد مغادرتي للعراق على مستويات مختلفة كالاشتراك في المشاغل الفنية مثل المشغل العالمي للغرافيك في ألمانيا، أو الدورات الجامعية مثل "بوليتكنيك لندن" وغير ذلك، وكان اخر الانشغالات هو دراسة الماجستير التي انتهت هذا العام.

أقمت معارض فنية فردية واشتركت بمعارض جماعية كثيرة منذ معرضي الشخصي الأول في بغداد عام 1977 وحتى اليوم، في معظم الدول الأوروبية وأميركا واليابان والدول العربية، ولا مجال للتفصيل هنا.

وسيكون المعرض القادم في الأسبوع الثاني من الشهر التاسع هذا العام في مرسمي الشخصي في لندن والذي أدير فيه أيضا دورات لتدريس الفن.

انضممت إلى جمعيات وتكوينات ثقافية متعددة وبادرت إلى تأسيس جمعية الفنانين العراقيين في بريطانيا وأسست غاليري "آرك" أي "الكلك" أو سفينة نوح في لندن عام 1997 ولا أزال أعمل فيه.

في العام 2006 اقمت معرض "المطر الأسود" وهو معرض عن فظائع وعذاب الإنسان في الحرب وكانت مادته الموت العراقي الذي لم ينقطع منذ أكثر من خمسة وثلاثين عاما ومع أنني رسمت ذلك على امتداد حياتي خارج العراق وبكل ما اتسعت حرفتي له إلا أن الحرب الأخيرة أخذت حيزا مختلفا، فمنذ الاستعدادات الأولى للحرب وقبل اندلاعها بفترة ليست بالقصيرة بدأت بمشروع " المطر الأسود".

فقد ظننت أن روح العراق التي جفّت وأقحلت على مدى عقود طويلة من الظلم والعسف البربري الذي يقع خارج إمكانية اللغة على الوصف لن يعيدها إلى الحياة غير الطوفان العظيم الذي سجل به العراقيون القدماء بداية الخليقة وابتداء الحياة، إنه المطر الغامر الذي يغسل الأرض ويطوي التاريخ والآلام.

ولكن المطر المرتجى لم يكن غير الحرب، ولأني شهدت فظاعات الحرب بنفسي على مدى سنوات في المنفى فقد أسميت مشروعي "المطر الأسود"

إنه مطر، ولكنه ليس مثل المطر.

إذن فهو المطر الأسود الذي لا زلت أرسم تحت جناحه إلى اليوم.

وهو لوحات كبيرة يصل طول بعضها إلى خمسة أمتار وارتفاعها ثلاثة، مثلما فيها لوحات صغيرات وتخطيطات ومطويات وأشياء أخرى منوعة صنعت بمواد مختلفة مثل مواد المرسم ومواد البيئة الخارجية. وقد عرضت أجزاء منها في أماكن مختلفة في بريطانيا وخارجها ومن تلك الاجزاء معرض دمشق.

لا يزال هناك الكثير من العذاب، لا يزال طريقي طويلا.

في مشروع " الازرق البعيد" وهو مشروع اشتغلت فيه بعد مجيئي للإقامة في لندن عام 90. أتممت عددا من اللوحات والتخطيطات بمواد مختلفة، ولازلت أعود إليه بين فترة وأخرى، وهي لوحات غنائية تطوي تحت سطوحها عكس ما يبدو عليها للنظرة العابرة، لكن الأسى الذي ابتُعثت منه لا يحتاج إلى عناء كبير لتلمسه، فعندما وصلت إلى بريطانيا أحسست أنني صرت بعيدا جدا، وصار عليّ أن أتصالح مع خسارتي، وأتعود العيش في مكاني الجديد وأتقبل فكرة اللاعودة، وكان البحر بالنسبة إليّ تكثيفا


يوسف الناصر

لصورة كل ما ضاع مني، خصوصا وأن صحبتي للبحر وتعلقي به في قبرص كانت سلوى تهب أيامي معنى إنسانيا وغرضا ما، إضافة إلى كوني أحب الماء بطبيعتي وقضيت سنوات عمري الأولى أسبح في الكحلاء وأشرب منه وأتسرّى على ضفافه طفلا وولدا ويافعا وشابا، حيث كان النهر جزاء أساسيا في حياتنا، فرسمت خسارتي بأزرق الماء وموجات الماء ورذاذ الماء وزبد الماء وسمكاته اللاعبات وحيوانات البحر وانعكاس الضوء على سطحه اللامع، وأظن أنني كنت أندبه فلم أنس صديقي الذي ابتلعه النهر وأيدي النساء التي امتدت إليّ عبر ماء الطين الأحمر تنقذني من سَورة خطفتني من يدي أمي التي كانت تغسل صحوننا وقدورا في ماء دجلة كعادتها كل صباح.

لم أكن أتذكر الأشياء أولا ثم أرسمها بل كانت يدي تجري بخطوط

وألوان تعيد تشكيل الأشياء والصور قليلا قليلا في ذاكرتي، كان تمرينا عجيبا يضم الألم إلى اللذة فيُخرج ألما لذيذا، حتى أني تصورت أن بإمكاني أن أرسم ارتعاشة برد الصباح الأولى عندما كنت أضع قدما مترددة في الماء وأنا في الطريق إلى المدرسة.

أعمل الآن على تجربة جديدة إلى جانب مشروعي المستمر "المطر الأسود"، توائم بين الشعر والرسم، وأحاول مع شاعرة إنكليزية كتبت قصائد عن الحرب أن نقدم شيئا جديدا لا يعتمد الشكل التقليدي في ضم القصيدة لإنشاء اللوحة أو اعتماد أبيات منها أو مقاطع ولا يقترب من الألاعيب الحروفية والخط والتزيين وغير ذلك، وهو أيضا لا يشبه الرسم الإيضاحي، إنها محاولة مختلفة تعطي لكل من اللوحة والقصيدة حيزها المطلوب وتمزج بينهما بشكل حيوي وعضوي وليس بصريا فقط.

ويعتمد المشروع وسائل فنية أخرى غير مواد الرسم وحروف الكتابة، ويحتاج إلى رسام ليس بعيدا عن إنتاج الشعر وشاعرا يعرف معنى الرسم ولا يكتفي بكتابة النص، إنها أشبه بعملية إنتاج شيء جديد لا هو لوحة ولا هو قصيدة مع أنه كلاهما معا، ولا يسعني وصف التجربة هنا بدقة إذ يحتاج المرء إلى أن يجربها بنفسه.

وكما ذكرت فإن مادة التجربة هي الحرب ينظر لها من زوايا مختلفة، وكان باعثها الأساس هو الحرب في العراق.

كثيرا ما شبهت عملي في لوحات الحرب بعمل ذلك المسعف الذي يتنقل بين خطوط القتال لمساعدة الضحايا مع أني لا أواجه خطرا مباشرا وكبيرا مثل ذلك طبعا، فأنا مشغول بالضحايا وبآلامهم وبالخراب والرعب اللذين تسببهما الحرب ولست مهموما بالأبطال والانتصارات وما شهدائي سوى قتلى مساكين سُلبت حياتهم منهم، ولا أحتفي بالرايات والأناشيد إلا باعتبارها رموزا وأدلة على موت سابق أو مقبل وعماء مطبق.

اللوحة عندي لا موقف فيها غير الموقف الإنساني فلست مع أحد ضد الآخر داخل حدودها، لا تحرض ولا تروج لشيء غير التمسك بالحياة فكل الضحايا متساوون في الألم، وأخيرا أخفقت اللوحة في ذلك فهي لوحة فاشلة.

ليس عندي رسالة أوصلها إلى أحد ولا نصيحة أقدمها، فلست أذكى من الناس ولا أحكم منهم وذلك الذي يسعف الجرحى لا يهمه من أشعل الحرب ومن سوف يطفئها، ولا يرى غير ألم الجسد المطروح أمامه، أنا أحاول أن أصور المرارة والخوف وأكشف الألم وأذكّر بالحياة الجميلة السوّية، قد يبدو ذلك مثاليا أو حتى انهزاميا، ربما، فأنا أدري أنه ليس أسهل المهمات روحيا وفنيا.

كتبت كثيرا للصحافة العربية وخصوصا إلى جريدة "الحياة" مقالات هي عن الفن أو على حافته، ولا أصف نفسي ناقدا فنيا، فما كتبته أقل شأنا من أن يكون نقدا، فالنقد عملية صعبة وتحتاج إلى مؤهلات عالية وثقافة لا أمتلكهما.

وما كتبته كان تغطيات صحافية على حافة النقد، ولو أن بعض القراء يفضل وصفها نقدا، كما كتبت مراجعات لمعارض فنية وفنانين وأجريت حوارات، وكنت أركّز على الفن الأوروبي ووضعت لنفسي مهمة الوسيط بين القارئ العربي والفن الأوروبي، أقدم لقراء العربية ما يجري ويتطور في مجال الفن أوروبيا بصيغة أعمق بعض الشيء من الصيغة الإخبارية، كما دأبت على مراجعة المعارض والمناسبات الفنية العربية في أوروبا مقتربا قدر الإمكان من الرؤية الأوروبية لتلك العروض، أي إنني أحاول أن أتصور الكيفية التي يرانا بها الأوروبي وتقييمه لفنوننا.

لكن الكتابة كثيرا ما أخذتني بعيدا عن الرسم والإنتاج الفني لذلك فقد كنت أحاول حصرها بما هو ضروري جدا رغم أنها كانت حافزا لي على المتابعة ومعرفة الجديد.

***

مثل عاصفة عبرت السقيفة التي احتمي بها، ها أنا ذا أبحث في بقايا عيدان القصب عن أثر يعود إليّ. أذكر أني سجلت على ورق بعضا من ظنوني ومخاوفي وصورا لسعاداتي. رسمت وجوها غريبة تتسلل من ثقوب نومي وأخرى أعرفها ولا أعرفها تقطع علي دروبي وتمشي معي نحو حافة الرمل. رسمت أشجارا مزهرة في بستان بعيد تحيط بها أشجار محترقة. رأيت طيورا، عناكب، أسماكا، وعقارب من معدن مسموم تنام على رفوف كتبي، فحبستها على ورق، وخرجت بها إلى ظل نخلة وغفونا معا. رسمت أصحابي الذين رحلوا والبيوت التي جلسنا تحت شجيراتها نشرب كؤوسا من وهْمٍ ونلتذ بعناقيد الملح المدلاة، لكن العاصفة التي عبرت السقيفة أخذت معها الأوراق واللذاذات الصغيرات.

أعرف أنها رسوم عن تذكارات عبرت شبّاكي المفتوح مع تراب العاصفة الأخيرة. قلت لا بأس فلتكن بداية جديدة أخرى، ولأسمّها "حافة ضوء" ولا أسميها "صورة العاصفة". ولكن لماذا يقترب الرسامون من الأوار حد احتراق أصابعهم؟ لماذا لا يتجنبون جمرة عذاب الآخر؟ ولماذا يرسمون الشجرة اليابسة وتسكن أرواحهم الصرخات؟

الرسامون أبناء الله الذين يلمُّون الأذى عن دروب العصافير بقماشاتهم وأوراقهم ويدفنونه في قلوبهم. يصنع الرسام من روحة التائهة زورقا ويحلم أن يحمل أرواحا تائهة أخرى إلى الضفة البعيدة.

ظننت أن ما رسمته مختلف هذه المرة عما اعتدت عليه، متفرد، جديد، لكني وجدت وأنا أعدّ تلك الوريقات لكي أعلقها على هذا الجدار، أنها تشبه كثيرا تلك التي بعثرتها الريح مرارا، ليس لأني اعتدت على الأداء بطريقة محددة بل لأن الزمن الذي اخترقها هو ذات الأزمان التي عبرت بي وملأت وريقاتي وعادت تبعثرها.

وبينما ننظر الآن مبتسمين إلى سجل الخراب هذا، سجل الأحلام، سجل الوهم والضوء البارد، نسأل كما أمهاتنا وجداتنا متى يا رب ستحمل رحمتك ما سوف لن نسميه ريحا صفصفا، بل ريح صبا، لا أذى ولا خسارات، عندها يستعيد الرسامون قلوبهم خفيفة تلعب بالضوء.

يوسف الناصر

تمارين في اليأس

يجلس الغريب في الشرفة، يحدق في المنظر الذي أمامه، بيوت وأشجار، نوافذ وعربات، مداخن وأشخاص وغير ذلك، فتأخذ عملية رسم المشهد وجوها عدة، أحدها الرغبة في الدخول إلى المشهد والاتحاد به. وبمقدار الفشل - أي بمقدار الإحساس بالغربة - بمقدار ما تتحول المدينة إلى صورة المدينة، وتصير الشرفة إطارا. هذا منظر لا سبيل إلى الدخول فيه، يبدو من شدة عصيانه افتراضيا ومختلقا، هنا لا تصلح أسطورة الرسام الصيني الذي رسم دربا وسلكه إلى قريته الآمنة، هنا تنقطع الطرقات ولا يبقى للرسام سوى اجتراح علاقة متخيلة مع وحدات المنظر المبسوط أمام الشرفة، وقد لا يجد حينها سوى تمثلات حالته الداخلية.

هذه محاولات في الطريق إلى الرسم عن تمارين اليأس التي أمارسها خارج اللوحة.

منذ مرحلة مبكرة من حياتي الفنية كنت أكثر ميلا إلى التحديق في الجانب المظلل للشجرة أو الكرسي أو الجسد من الجانب المغمور بالضوء، وأنقاد بيسر إلى التراجيديا التي أجد فيها طمأنينة، لا لأنها تطهير للنفس بل لأنها البلوى التي توقظ الحواس وتفتح للوعي سبله السرية، كنت أكثر ميلا للتحديق في الانفعالات الباطنية والقوى المحركة الغامضة والنوازع غير المدركة.

لكنّ لاختيار الموضوع جانبا إضافيا وهو أنني صرت أدعو جهارا وباقتناع للتصالح مع اليأس، أدعو إلى التوقف قليلا والنظر إلى الوراء، إلى هذا الذي بقيت لأربعين عاما في سباق معه، أهرب منه على أمل الإفلات، متراكضا قبله ودافعا إياه إلى الخلف.

الآن وقد وصلت إلى الاستدارة الأخيرة، إلى آخر انحناءة قبل أن تنتهي أزقة القرية ويبدأ فراغ البرية المجهول، صرت أراود نفسي على الالتفات إلى هذا الذي يلهث خلفي وانتظار وصوله، أصالحه وأجلس إليه وأشرب كأسه، وعن طريق الرسم صرت أكتشف فيه جوانب حميمة لم أكن حتى أتخيل وجودها فيه. فظلّه صار يغمر مسرى خطاي وأنفاسه تملأ عليّ حواسي ولا أجد رفيقا غيره لاجتياز المفازة المترقبة.

كان موضوع لوحتي دائما مزيجا من الأفكار والعواطف، ولأن عواطفي وانفعالاتي أكبر بكثير من قدرتي على مداراتها وتدبيرها، احتجت دائما إلى أداة تنفيذ سريعة جعلت لوحتي تبدو أحيانا كثيرة وكأنها لازالت في طور الاكتمال لم تخرج عن التخطيط الأولي. مادتي هنا هي الفحم الذي يجري وكأنه جزء من الأصابع فأنت ترسم بجسدك مباشرة، ثم إنه يحمل معنى الزوال أو اللااستمرار، والعلامة التي تتركها اليد ليست نهائية وبالإمكان التراجع عنها، الأمر الذي يلامس ويطمئن بعضا من هواجسي مع اللوحة.

قد تنبثق مادة اليأس في أي شكل وأثناء العمل على موضوعات مختلفة، فالطير أو الجسر أو المرأة ليست مقصودة بذاتها، إنها وسيلة للعمل، وكذلك الأشجار، صديقتي الأثيرة التي ألتقط صورها أو أجمعها من هنا وهناك، فهي لا تحمل طبيعة خاصة تؤهلها لإيصال فكرة أو هاجس أو انفعال معين، هي الحاوية والهلام الذي أتحرك فيه أثناء مقاربة الغربة أو اليأس، أتآمر معها، فنبتكر وسائل ودروبا جديدة خاصة بنا، من أجل أن نكشف عمّا لا يراه غيرنا.

سوى أن دروبنا تمّحي أحيانا أو تتحول إلى متاهات توصلنا إلى فراغ أو هاوية.

لكن كيف يرسم الرسام عن موضوع معين؟ - اليأس والغربة في حالتي هنا - والجواب يكاد يكون عسيرا، قد أكتفي بجزء من لحاء الشجرة أو درفة نافذة، أبدا بتعلم رسم الزهور على طريقة رسامي الأراضي المنخفضة أو أن أصير سرياليا وأترك ما أنا فيه.

وبعد فحتى محاولتي هذه في التعريف بمسعاي تبدو لي عبثية وميؤوسا من قدرتها.

غاليري "أزاد"، فلورنسا 20 - 28 شباط/ فبراير 2010

تمارين في الغياب

قبل أيام من عودته الأخيرة إلى العراق واغتياله هناك، زارني كامل شياع في مرسمي في لندن بصورة مفاجئة، كان بصحبته الصديق صفاء صنكور وكان الوقت ليلا وكنت لازلت أعمل، في زاوية قصية من المرسم كان الصديق حمادي قد وصل حديثا من بلجيكا يخربش على ورقة كبيرة منتظرا بفارغ الصبر أن انتهي من عملي لكي نذهب إلى البار القريب. لم أكن أتوقع هذه


يوسف الناصر

الزيارة فكامل يقيم في بروكسل (بلجيكا) وكانت آخر مرة رأيته فيها حدثت بصورة غير متوقعة أيضا.
كنت قادما من دمشق مع فوزي كريم في شهر ديسمبر من سنة 2007 وكان علينا تبديل الطائرة في مطار بروكسل باتجاه لندن، عندما اعترضتنا شرطة الجوازات في ترانزيت المطار بسبب لحية فوزي الأبدية وصورتها في جواز سفره الجديد حيث اختلفت كثافة الشعر بين الاثنين وتغير لونها، أبقونا حتى أزف موعد إقلاع طائرتنا إلى لندن، وعندما تركونا، بعد أن تأكدوا أن لحية فوزي لم تكن من النوع المتفجر، كان لا بد من أن نهرول للحاق بطائرتنا.
اصطدم بنا كامل شياع الذي كان يهرول بالاتجاه المعاكس عائدا من بغداد، لم يتسع لنا الوقت للحديث، تبادلنا جملا أو أنصاف جمل سريعة، كيف الأحوال، إلى أين أنت متجه، أين كنت، قال إنه عائد للتو من بغداد وإن طائرته تأخرت هي الأخرى وإنه يريد اللحاق بابنه الذي ربما لازال ينتظره في قاعة الاستقبال، وقال إنه عاد فقط لرؤية ابنه قبل أن يرجع إلى العراق مرة أخرى. قابلناه على عجل بعد أن وعد بزيارتنا في لندن في المستقبل القريب وركضنا كل في طريقه. لكنني وفوزي أمضينا وقتا نتحدث عن كامل واختياره (الخطر) ونحن في الطائرة.
لم تكن الأمور قد اتضحت بعد في العراق، كان خوفنا على كامل هاجس حديثنا رغم أننا كنا نرى في عمله في العراق خطوة شجاعة واختيارا صادقا ينبع من روحه النبيلة وانحيازه للإنسان وفلسفته في الحياة ومواقفه السياسية المعروفة، لكني، ورغم أنني كنت أدرك أن كامل كان يؤدي دورا وطنيا لن أتردد أنا في تلبيته، كنت أقول لفوزي إن كامل وضع قدما في المجهول الخطر، لم تكن تلك نبوءة أو إدراكا خارقا للمستقبل بل محصلة بسيطة لمتابعة ما كان يجري في العراق وأيضا بسبب من طبيعتي القلقة وميلي الدائم إلى رؤية الجزء الفارغ من الكأس، ربما بسبب من رحلة حياتي المضطربة.
هذا الوسواس هو الذي شجعني تلك الليلة أن أطلب من كامل صراحة ألاّ يعود إلى العراق، رغم أن طبيعة صداقتي معه لم تكن لتتسع لمثل ذلك الطلب، غير أن رد كامل الذي بدى لي حينها حكيما ومتفائلا جعلني أشعر أن طلبي إنما صدر عن روح مترددة خائفة تحاول أن تقف بموازاة روح كامل المقدامة الرحبة. كنت قلقا ومشتت الذهن وأشعر بنوع من عدم الرضا تتجاذبني فكرتان متناقضتان، فمرة أعزو سبب تشتتي وانفعالي لـ"عجز" كامل عن إدراك حقيقة الوضع ومجانية تعريض نفسه للخطر وذلك بالرغم من ذكائه المعروف عنه، ومرة أرى أنني بطلبي ذاك إنما أحاول أن أحرم الناس والبلاد من طاقة كبيرة وعقل نادر هم أحوج ما يكونون إلى مثلها.
تحدثنا كثيرا وشربنا كأسا، ولكي أصل إلى تفاصيل البدء بلوحة "تمارين في الغياب" التي رسمتها عن كامل والتي أعتبره راسمها الأصلي، لا بد من استعارة بعض تفاصيل المقدمة المرفقة بهذه الورقة، إذ كنت نشرت قبل أيام قماشة كبيرة على الجدار المقابل للبدء بلوحة جديدة، طرق كامل الباب بينما كنت أضع ضربات الفرشاة الأولى عليها (تركت تلك الضربات إلى اليوم كما هي في الزاوية اليمنى السفلى باللون الأبيض)، وأثناء حديثنا طلبت من كامل مازحا أن ألتقط بعض الصور لليلتنا النادرة تلك ومن أجل ملصقات المستقبل!، وقبل أن يودعنا مغادرا سألته أن يكتب شيئا على قماشة اللوحة فاعترض مخافة أن يضر ذلك مشروع الرسم، فشرحت له أن فكرة لوحتي هي أن يكتب أصدقائي ومعارفي وزواري شيئا حتى تغطي الكتابة سطح اللوحة فأقوم بعدها برسم أشكال محددة فوق الكتابة، جاعلا منها أرضية للرسم. بعد أيام وصلنا خبر اغتيال كامل في بغداد، لم أستطع الإيفاء بوعدي، تركت القماشة لأسابيع طويلة، تواجهني كلما دخلت المرسم وتعيش معي يومي كله، بيضاء شاسعة، مخيفة، خالية سوى من القليل ألذي كُتب عليها وجملة كامل في الوسط وبضع ضربات بيض في الزاوية. ما الذي عساي أن أصنع بهذه المفازة المحرقة، ما الذي يستطيع الرسام، أيّ رسام، أن يفعل؟
لم أجرؤ أن أغطي كلمات كامل وأجعلها جزءا من أرضية اللوحة، ما يعني أن أمحوها ولو جزئيا، ولم أفكر أن أترك تلك الجملة لوحدها مثل جزيرة معذّبة في وسط اللوحة. فكرت في طي القماشة وركنها جانبا بكل ما تنطوي عليه من شجون، لكني لم أشأ ترك الموضوع الذي كان يوازي عندي التخلي عن الصديق القتيل، ففكرت أن أجعل من تلك "الجزيرة" بداية لعمل فني يختلف عمّا ألفته في أعمالي الفنية، أن أكتب قصة تلك اللوحة وقصة كامل وربما قصة بلادنا، لوحة كتابة وبدون رسم! أيُّ مفاجأة لنفسي هي تلك أن "أرسم" لوحة كتابة، أنا الذي دأبت على رسم لوحات لا علاقة للكتابة بها على مدى علاقتي الطويلة بالرسم، وتجنبت كل ما يتعلق بالحروف والحروفية وما سبقها ولحق بها من تنظير وممارسات. ربما تمنيت أن يكون في تلك التجربة الجديدة بعض سلوى تنسيني الأسى الذي كنت فيه.
وضعت خطة بسيطة للعمل وابتدأت في اليوم التالي، دخل صديق وسألني عن اللوحة الجديدة فشرحت له الأمر، تمنى مازحا لو كان يستطيع أن يضع بضع كلمات إلى جانب سطري كامل، لم أر في الأمر غضاضة، لم لا؟ ليشترك الجميع معي في تقاسم الألم، هذا ألم كبير يكفي للجميع !
على مدى الأيام التالية صرت أطلب من زوّاري أن يكتبوا شيئا، أسرد لهم القصة وأقدم بضع ملاحظات عن المواد المستخدمة، وأترك لهم حرية الكتابة، أي شيء وبأي لغة شاؤوا. لكني سرعان ما أضفت عنصرا جديدا للعمل وهو أن أقوم بتصوير الضيوف وهم يكتبون، وأن أصور ما كتبوا، وأن أعلق تلك الصور على الجدار إلى جانب اللوحة.
مع مرور الوقت بدأت اللوحة بالامتلاء وازداد عدد الصور فرأيت إدخالها في بناء اللوحة، أي أن تكون القماشة جزءا من اللوحة وليس اللوحة كلها. عرضت اللوحة في بروكسل في ذكرى كامل الأولى أو الثانية حسب ما أذكر، ليس باعتبارها لوحة منتهية بل مشروعا للاكتمال أثناء العرض، أردت أن أصنع لوحة لا تنتهي مادام سبب إنجازها قائما، أن يكون عرضها سببا لإكمالها والتفاعل معها. أردت لوحة حية لا تهمد بانتهاء العمل فيها، كتبت نصا ووزعته على الحاضرين.
أنجزت تكوينا يشبه بيتا، إطار فقط، حبل سميك يشكل مخططا خارجيا لبيت، والقماشة تشغل أحد جدرانه والصور أماكن مختلفة من بقية الجدران، وذلك بمساعدة الأصدقاء رسمي كاظم وصلاح الحمداني وحمادي وحازم كمال الدين وآخرين، أضاف كثيرون كتاباتهم إلى اللوحة وصورت كثيرين منهم، وبعد انتهاء الأمسية التي تحدث فيها عدد من الأشخاص وشاركت بقراءة النص الذي كتبته عن مشروع اللوحة (مرفق مع ورقتي هذه)، خرج الناس من القاعة الكبيرة وأطفأت الأضواء في أماكن كثيرة منها سوى تلك المسلطة على اللوحة. وقفت على مبعدة في زاوية شبه مظلمة أرقبها وحيدة تحت الأضواء. فجأة دخل من باب جانبي شاب في مقتبل العمر، مشى بحذر نحو اللوحة، تطلع إلى اليمين واليسار، ربما لكي يتأكد من خلوّ القاعة من الناس، بحث عن قلم وجلس على الأرض وبدأ يكتب في أسفل جزء من وسط القماشة، كان يتوقف بين حركة من قلمه وأخرى ويطرق ببصره نحو الأرض، هل كان يتذكر شيئا، أم كان قلقا في ما يجب عليه اختياره من كلمات؟ كان يكتب بيد ويلامس بالأخرى سطح القماشة وكانه يبحث عن شيء ما، حركته ذكرتني بحركات زوار ضريح مقدس، حيث يقتربون من حيطانه ونوافذه، يتحسسونها ويتشممونها وقد يقبلونها. وضع القلم جانبا وأطرق قليلا (هل كان يتأكد من صحة ما كتبه ومن احتمال وصول رسالته؟)، نهض ومشى بضع خطوات نحو الباب الذي دخل منه، توقف قليلا وكأنه يريد العودة إلى القماشة، لكنه أكمل طريقة وحيدا مثلما دخل، كان ذلك هو الولد الذي كان كامل يهرع للقاء به في مطار بروكسل قبل عام، ابنه.
بقيت طوال حياتي كرسام أتوق لأن أقيم معرضا لي في العراق، وبعد 37 سنة من المنفى أتيح لي جزء من فرصة، أن أعرض بضع لوحات في البصرة على هامش مهرجان المربد سنة 2012، فاكتفيت بلوحة كامل التي أسميتها "تمارين في الغياب"، وهناك أيضا طلبت من الحضور أن يكتبوا وصورت من كتب. فهل أتوقف الآن، هل اكتملت اللوحة؟
فيما يلي النص الذي أرفقته باللوحة والذي أشرت إليه أعلاه:

نص مرفق

ساهم كامل شياع في هذه اللوحة، لكنها عن غيابه.
كتب فيها، لكنها لوحتي عنه.
حكاية استكتبت لها كثيرين من أجل مؤانسته في دربه الموحش (وربما السعيد). فهي منه وهي له، تقلّبُ في أوجاعه وفي سفره العجيب، ومعنى غيابه.
ولا أجد معنى هنا للسؤال إذا ما كان كامل قد كتب وداعا لنا ولنفسه، فهو لم يكن مبتئسا وهو يكتب أنه سيغادر إلى بغداد ولم يكن قلقا أو مضطربا كما يُتَوقّع من مقبلٍ على رحلة بهذه الجسامة، لم يكن في غير صورته المتكرّسة فينا جميعا التي هي مزيج فريد من السلام والتفاؤل والتواضع.
غير أن يدي امتدت بارتباك وحياء إلى الكاميرا...
تنبه إلى يدي الممتدة فنظر إليّ بابتسامته الأليفة كمن ينتظر جوابا على تلك الحركة الملغزة فما وجدت جوابا غير أن اذهب إلى أقصى الجواب متهكما مازحا علّني أقلل من فداحته:
قد يقتلونك يا كامل! ألا تريد ملصقا؟
فأعانتني قهقهات الأصدقاء على رفع غطاء العدسة، لكن ابتسامته الموافقة، التي لمحتها بطرف عيني متعمدا ألا أنظر في عينيه مباشرة، بدت لي وكأنها ترتسم من خلال غيمة صغيرة، أو كأنها ابتسامة في تخطيط أرسمه أحيانا بأصابع معفرة بالفحم.
لم أكن أعلم أنني أحدثه لآخر مرة وأصوره لآخر مرة وأصافحه لآخر مرة، وكيف لي أن أعلم؟

لكني أتساءل إن كان لتلك الوخزة في قلبي تلك الليلة أيّ صلة بالأمر.

كنت قد بدأت لوحة جديدة في مشغلي في منطقة إيلنغ في لندن. كانت القماشة مشدودة عندما دخل كامل ليلا على غير توقع، فهو لا يعيش في لندن أصلا.

كتب على اللوحة إنه ذاهب إلى بغداد و صوّرته وهو يكتب. بعد أن سمعت خبر موته غيرت اتجاه اللوحة وصرت أطلب من كل من يحضر أن يكتب شيئا بعد أن أخبره بقصة كامل، شيء يخطر في باله للتو عن حياته ربما، عن معنى الموت، والتقطت صورا لكثيرين وهم يكتبون، تخليت عن فكرتي الأولى في جعل الكتابة أرضية للرسم، ثم كتبت مقاطع كبيرة من رحلة الحياة والموت في ملحمة كلكامش وأكبر منها من نصوص أخرى بينها الإسراء والمعراج وقصائد عن ذات الموضوع.

كانت النتيجة لوحة كتابة لم "أرسم" مثلها من قبل وتختلف كثيرا عن طريقتي في الرسم...فالذي ينظر إلى أعمالي الفنية الأخرى سيجد أنني لست منتجا لهذا النوع من الفن.

هذا عمل جديد، فرض كامل عليّ شكله ومنتهاه بموته.

سوى أنني أقرر الآن بقلب مطمئن أننا اخترناه معا!

هل حسم موت كامل ترددي باتجاه هكذا نوع من العمل الفني مثلما حسم ترددي باتجاه أسئلة ومواقف عديدة في حياتي وعلاقاتي، ليس أقلها موقع الماضي في وجداني ومعنى ارتباطي بالمكان وصلتي مع العراق وغير ذلك؟ هل كان هذا هو الباب الأنسب للولوج إلى هذا الركام الهائل من الأسئلة المؤجلة والأفكار والأحلام والهواجس والتصورات؟ وهل كان هذا هو الحد الذي تقف عنده الروح ويقف عنده العقل ويقسمان دنيا المرء إلى ما قبل وما بعد؟

لا أدري!

هل كان بمقدوري أن أتحدث عن موت كامل بالكلمات القديمة ذاتها؟ لكني لم أقصد إلى الحديث بأيّ نوع محدد من اللغة، ذلك أن هول الفاجعة اتخذ طريقه وأملى شكل ظهوره على قماشتي.. لوحة كتابة إلى جانب تكوين من صور فوتوغرافية يتصل بها بخيط سري من ألم الموت والإحساس بالمرارة والسخرية من لاجدوى الأشياء والأفكار..

كلمات وصور أشخاص ما كنت لأصورهم لو لم أكن صورت كامل وهو يكتب سطوره الأخيرة.

يوسف الناصر

نعم هذه الأنصاب مفيدة أيضاً

إلى خالد خضير الصالحي

أخي خالد، لم تسعفنا خدمة الإنترنت يوم أمس في إكمال حديثنا والذي كان متقطعا وصعبا تقنيا، لكني مع ذلك أشكر لك روحك البناءة إذ نشرت خلاصة له على صفحة الفيسبوك، أحاول هنا أن أُكمل ما لم أستطع إيصاله لك يوم أمس.

كنت أود القول إن من واجبنا الحفاظ على الأنصاب التي بدأت تنتشر في ساحات العراق والتي أثارت الكثير من الاستغراب والاستهجان وخصوصا بين المهتمين بالفن والفنانين والمثقفين عموما، وذلك لتهافتها ورداءتها وانحدارها إلى درجة غير مسبوقة من الانحطاط، ليس في تاريخ العراق فقط، بل أستطيع القول دون حذر كبير، وفي تاريخ العالم كله، إلا في ظروف خاصة جدا ولغايات محددة.

أظن أن من واجبنا الآن أن نحافظ على هذه الأنصاب، ليس فقط لإعتبارها شواهد على عصر الانحطاط الجديد (قد تشبه ظروف إنتاج الفن في ما اصطلح عليه بفن عصر الانحطاط)، ولكن أيضا لقيمتها "الفنية" الخالصة.

قد يبدو كلامي هذا غريبا بعض الشيء!

أتحدث أحيانا في مناسبات فنية وتجمعات لمتخصصين أو جمهور عام، هنا في بريطانيا، عن الحالة المأساوية التي وصلت إليها بلادنا في مختلف مناحي الحياة، سياسيا واجتماعيا وأخلاقيا، وأستحضر أمثلة أبسطها يثير استغراب مستمعيّ، لكني الآن سأجد في صور التماثيل موضوع حديثنا عونا ممتازا في الوصول إلى هدفي. ستكون هذه الأنصاب وسيلة فعالة وحجة في أيدي كل الذين يرفضون حكم أولاد الشوارع والرعاع والمافيات من أجل إيضاح الحال التي أوصلوا إليها بلادنا أمام الرأي العام العالمي والمؤسسات الدولية، سياسية وإنسانية وثقافية.

هل تذكر الفصول المخصصة للحديث عمّا يسمى بالفترة المظلمة في مناهجنا الدراسية، حيث لم يجد واضعو المناهج تلك أمثلة أفضل لإفهامنا، نحن التلاميذ الصغار، معنى الانحطاط من بضع قصائد كُتبت في تلك الفترة، مثل قصيدة عن المخدة وأخرى عن السن المخلوع التي لازلت أذكر بعضا من أبياتها (وصاحب لا أمل الدهر صحبته..... يشقى لسعيي ويسعى سعي مجتهد)، من مثل ذلك سننشر في مستقبل ليس بعيدا صور الأنصاب موضع حديثنا للدلالة على فترة الانحطاط الحالية التي تمرّ بها بلادنا.

أنت تعرف بالتأكيد ما يسمى فن "الكيتش"، ومع الاختلاف بين المثالين لكني أجد نوعا من التقارب، يذهب الناس إلى مختلف متاحف العالم للاطلاع عليه ودراسته ليس فقط باعتباره شاهدا على بعض جوانب الانحطاط في حياتنا المعاصرة، وإنما لطبيعته الداخلية وجوهره المتميز، والحال أننا نشهد الآن ظهور أو تبلور "فن" متميز، مختلف، وجديد، لا يشبه غيره ولا يبني على منجز غيره، وكأن رسام الكهوف العراقي الجديد لم يدخل كهفا آخر ليرى ما رسمه الآخرون على جدرانه.

قد يبدو كلامي هذا منطويا على شيء من السخرية، لم أقصد ذلك رغم أن هذا هو واقع الحال، فإذا كان الفن الذي ينتجه فنانو العراق الذين درسوا الفن وتعلموه عن حياتهم وأحوالهم ومختلف شؤونهم وما يمكن أن يُنتج الفن من أجله، وليد المعايشة والخبرة والدراسة، فإن "الفن" الجديد نتاج مباشر، دون علم أو معرفة أو دراسة، لحياة وظروف منتجيه الجدد هؤلاء ومستوى درايتهم ووعيهم بما يحيط بهم، أي أنها انعكاسٌ صافٍ، "خام وتلقائي" دون أي مؤثرات أخرى، وهو لذلك صورة صادقة ونقية للظروف التي يعيشها منتجوه ومقدار ونوعية فهمهم لها، وهذا بالذات ما سيجعل من هذا "الفن" حقلا جديدا للبحث والدراسة والمتعة أيضا.

ستقول لي إن هذه الأنصاب موجودة في شوارعنا وساحاتنا وتساهم يوميا في الإساءة إلى حياتنا الثقافية وأذواقنا وحتى أعصابنا، نعم أتفق معك، وأضيف أنني كلما رأيت صورة أحدها أتصور أن هناك من يمد لي لسانه معيبا وشامتا ومذكرا لي بخساراتي وهزيمتي أمام المشروع الظلامي الذي غزا حياتنا، إلاّ إذا استعملنا سلاح الشعوب المجرب، وهو سلاح السخرية القادر على تجريدها من قوتها التخريبيّة وإفشال وقاحتها وتهافتها بل وإيجاد منافع لها، وإذا استطعنا أن نرى فيها حقيقة كونها عيوب وآثام وجرائم كشفها لنا أولاد الشوارع والمافيات عن أنفسهم، هذه شهادات منهم ضدهم، اعترافات تكشف طبيعتهم وأخلاقهم وطرق تفكيرهم، فلماذا نخفيها ونتستر عليهم؟ تصور لو أنهم صنعوا أنصابا جميلة على أيدي فنانين محترفين وزينوا مدن العراق واستمروا بالسرقة والقتل والتخريب وتجارة المخدرات وغيرها، ألا يجعل ذلك مهمة الوطنيين المخلصين للعراق صعبة جدا؟ ألم يفعلها النظام السابق بتلك الطريقة؟ حسنا إذن فلنرحب بأنصاب التخلف والعمى وفن "الكيتش العراقي". واعذرني على الإطالة.

الحرب التي عذبت روحك

1

ما الذي تفعله بتذكار من الحرب، تلك التي آلمتك وعذبت روحك ولا تزال مرارتها في نفسك بعد كل تلك السنين؟ أسال نفسي كلما وقعت عيني على المحفظة الزرقاء الصغيرة في جيب قميصي (لم أجد مكانا أخفيها فيه كل هذه السنوات غير طيات ملابسي)، كلما وقعت عيني عليها تذكرت كف يده اليمنى تزحف ببطء فوق بقعة دم كبيرة غمرت مقدم صدره وجانبيه، ونزّت من خلال نسيج قميصه فالتصقت أجزاء من القميص بجلده الشاحب اللون. تذكرت إصبعيه المسودين المرتجفين يحاولان فتح زر الجيب الأيسر لقميصه العسكري. لكن أكثر ما سكن روحي وصار كناية عن مرارة تلك الأيام وقسوتها فيما بعد هو خيط الدم الرفيع الذي تسلل من تحت فتحة القميص باتجاه الرقبة وتيبست مقدمته قطرةً صغيرةً في نقرة الترقوة.

كنت أراقبه دون أن أحاول مساعدته. كانت عيناي تنتقلان بين إشارات الألم على وجهه وبين إصبعيه المرتجفين مثل جرادتين. لم تكن تلك الإشارات توحي بأكثر من الألم نفسه: ألمٌ صافٍ، لا غضب، لا حزن، ولا مرارة. ألمٌ لا يطلب المواساة . ألمٌ بسيطٌ وعادي كما يجب أن يكون عليه الألم. كانت يده تتحرك وكأنها تقوم بفعل لا إرادي سبق وأن قامت به مرات كثيرة. كان يتألم، ولكن فقط بسبب عطل طارئ في جسده. ينظر في عيني بين فترة وأخرى لا لشيء سوى ليرى أنني لازلت واقفا قرب سريره المرتجل.

كان ذلك في أواخر شهر حزيران من سنة 1982. اجتاح الجيش الإسرائيلي الأراضي اللبنانية ووصل إلى مشارف بيروت العاصمة. قاوم الفلسطينيون واللبنانيون ببسالة في ظل اختلال هائل في ميزان القوة لصالح الجيش الإسرائيلي. استمر القصف على بيروت المحاصرة أسابيع طويلة وكانت القنابل تتساقط عليها من كل الجهات، من الجو والبحر والبر. وفوق ذلك قطع الإسرائيليون كل مقومات الحياة، الماء، الكهرباء، الطعام والدواء. مات ناس كثيرون وهدمت أحياء بكاملها. قصفت المدارس والمستشفيات والأسواق. سدت الطرق بالعربات المحترقة وسقطت بنايات على ساكنيها واحترقت البيوت الفقيرة ومخيمات اللاجئين. هرب الناس إلى كل مكان وامتلأت الشوارع بالهاربين والذين فقدوا بيوتهم.

كنت أعمل رساما ومصمما لعدد من الصحف والمجلات الفلسطينية. رسمت الكثير من البوسترات عن الحرب وعذاب الناس فيها. لكني الآن في الحرب التي كنت أرسمها. بدا الرسم لي شيئا لا صلة له بالواقع. هنا تدور لعبة حياة وموت حقيقية. ليس القتيل مجموعة خطوط وألوان تتقنها بالتمرين، بل جسدٌ حقيقيٌ مدمى ومهشم، وليس البيت المهدوم سطوحا من ظلال ونور، بل ركام حزين تحوّل الرسمُ معه إلى شيء غير مفهوم.

2

من النافذة رأيت بضعة أطفال وأمهاتهم يجلسون على الرصيف المقابل بين أنواع من الأمتعة والأغراض لا أسماء لها، بعضهم ينام بهدوء في حضن أمه. وأنا الرسام المولع بالتفاصيل تذكرت أستاذ درس الإنشاء في أكاديمية الفنون ببغداد. كان شديد الحرص على اختصار تفاصيل المشهد، (نحن نرسم صورة الحقل، لا نزرعه، لماذا كل هذه التفاصيل؟) كان يقول لي. أما أستاذي في درس التخطيط فقد وقف خلف ظهري مذهولا مرة من تعقيد تفاصيل طيات ملابس الموديل في لوحتي، (ما كنت أعرف أن لديك ميكرسكوبا بدل عينيك العسليتين) قال ساخرا. لم أكن لأنسى، وإلى اليوم، أستاذيَّ الجليلين وأنا أرسم لوحة، لكن ما كنت أراه من النافذة ليست تفاصيل لوحة أرسمها وإنما عناصر حاسمة في مشهد واقعة هائلة يفقد إنشاء اللوحة هويته دونها، عناصر تؤسس لإنشاء من نوع آخر يدخل في تلافيف الروح ويشكل موقفها من الحياة. كان لا بد من فعل مباشر. تطوعت للمساعدة في جمعية الهلال الأحمر.

بدأ اللبنانيون والفلسطينيون باستحداث مستشفيات ميدانية داخل المدينة المحاصرة، بديلة للمستشفيات الثابتة التي قصفها الإسرائيليون. اقتادني مسعف إلى بناية سكنية مهجورة تحولت إلى مستشفى في أحد فروع شارع الحمرا وسط بيروت. كانت البناية قديمة وغير مهيأة لدور المستشفى، فبدت مع فوضى الحرب والاستعجال مثل سوق شعبي أو مخيم كشافة.

في المدخل استقبلني طبيب فلسطيني جهم، كان قصيرا بلحية

نابتة وعينين مجهدتين وكأنه لم ينم ليال طويلة. "نحن لا نعطي طعاما للمتطوعين"، قال لي باشمئزاز. لا بد وأن جائعين مروا عليه بصفة متطوعين من قبل.

كانت مهمتي الأولى أن أحمل جريحا الى الطابق الثالث. كان هذا شابا مقاتلا يعمل على مدفع رشاش مقاوم للطائرات. أصابت قذيفة الطائرة موقعه، تحطم سلاحه وأصيب جسده بشظايا كثيرة، وخصوصا صدره. لم يكن حمله سهلا. كان أثقل مني وأطول قامة. لم أكن أعرف ولم يخبرني أحد كيف أحمل جريحا ينزف من كل جسده. كان الجميع يتراكضون ويتصايحون. فكرت أن أحمله على كتفي كما في الأفلام فلم أعرف كيف أوقفه بينما كان ممددا على الأرض في نقالته المفبركة، فانحنيت لكي أحمله من كتفيه فتأوه بشدة من الألم.

الآن نحن في الطابق الثالث. على الرغم من ارتباكي من دوري الجديد، وخوفي من إيذائه، ومن الدم الذي يغطي ملابسه، استطعت بعد محاولات عديدة وبمساعدة متطوع آخر أن أوصله إلى هناك. ألقيته وزميلي على سرير خشبي أعد على عجل ووقفت ألهث إلى جانبه. أحسست بإرهاق شديد وعطش أشد (لم يكن المستشفى يوفر الماء للمتطوعين، كان الماء شحيحا ويعطى للجرحى فقط وربما للأطباء)، لكن يبدو أن جريحنا عانى أكثر مني في رحلة النقل هذه.

3

لم يشكرني، ولم أنتظر ذلك منه فقد كان متألما ومرهقا ليس من جروحه فقط بل من طريقتي في حملة، لكنه مع ذلك لم يفقد ما كان يبدو أنه طابع شخصيته، وذلك ما عرفته عنه أكثر فيما بعد من أصدقائه، روح السخرية المرة والتهكم. فقد كان رغم ألمه وصوته اللاهث المتقطع يسخر من حالتنا ومستشفانا وعدتنا البدائية، وخصص مقاطع طويلة من لهاثه للسخرية من طريقتي في حمله (شو فاكرني كيس يا زلمة).

أنا اقف إلى جانب السرير أحاول الابتسام بوجهه، وهو ينظر إليّ بشفقة واضحة. استغرقني صوت تنفسه الصعب ومنظر الدم اليابس والنقاط التي ينز منها دم طري مثل ينابيع صغيرات. ورحت أتتبع انتشار الثقوب السوداء الكثيرة على الأجزاء المكشوفة من جسده، انحدر ببطء من رقبته إلى جزء من كتفه فذراعه وأصابعه التي ترتجف بين الحين والآخر وكأن تيارا مباغتا يسري فيها. لكني استفقت على صوته يطلب مني أن أعطيه سيكارة ليدخنها. قلت بعد أن استوعبت الصدمة: اسأل الطبيب. سمعت صوتاً أنثوياً عن يميني. التفت فرأيت امرأة في روب الأطباء تقف في فتحة الباب، لم أر نساء كثيرات بمثل هذا الجمال من قبل. قالت بلهجة عراقية آمرة: التدخين ممنوع، أنت جريح وتحتاج علاج مو دخان.

دوختني المفارقة، عن يميني العراقية الجميلة وعن يساري كل هذا الخراب والدم والصراخ، وبقيت أراقب بصمت الجدال بين الطرفين. المريض، بصوته الضعيف المتقطع وسخريته المرّة، والطبيبة وزميلها الفلسطيني الذي جاء لمساعدتها. أعطني أنت سيكارة، قال لي، أعرف أنك مدخن. قلت لكي أتخلص من الإحراج - الطبيبان يحدقان بي -: ليس معي دخان. "إذا دخنت سيخرج الدخان من ثقوب صدرك"، قالت الطبيبة. "وما الفرق؟"، قال المريض، "فليخرج من أيّ مكان يشاء، أنا ميت على كل حال". لم يكن لدى الأطباء الكثير من الوقت ليتجادلوا طويلا مع مريض واحد. "أعطوه سيكارة"، قال الطبيب ومضى إلى جهة أخرى وهو يتمتم بكلمات غير واضحة. لم تقل الطبيبة شيئا واتجهت إلى سرير آخر في الغرفة المجاورة.

بقيت مع (مريضي) وحدنا في الغرفة. كنت ما أزال واقفا ومستندا إلى الجدار. نظر إليّ وكأنه يقول (ها، ماذا تقول الان؟ سمعت ما قاله الطبيب. أعطني سيكارتي إذن). لم أستطع تغيير قصتي فأبدو كاذبا في نظره، قلت وكأنني أعتذر منه، لا دخان معي. انتبهت إلى رحلة إصبعيه المسودين المرتجفين باتجاه جيبه الأيسر. نظرت بعيدا لكي أتجنب حصار عينيه النافذتين، حاولت الخروج من المكان فبدت محاولتي سخيفة وكأنني أتجنبه وأتركه وحيدا. عدت لموضعي لكي تواجهني يده الممدودة بعملة ورقية منقوعة بالدم. هذه 15 ليرة اشتر لي بها عشر علب دخان.

4

فاجأتني الفكرة، بل ربما أخافتني قليلا خصوصا مع يده الممدودة نحوي وأصابعه المرتجفة بالورقة المدماة. احترت كيف أرد عليه. لم أشأ أخذ النقود. قلت سأشتري له علبة دخان بنقودي (كان سعرها أكثر من ليرة بقليل) قال لا، سيرفض أن يدخن من غير نقوده، ثم إنه يريد "كروس" دخان أي عشر علب وليس واحدة "تذكّر قد تنتفي حاجتي لأيّ نقود قريبا"، قال وهو يبتسم. لم أجد حلا أمام إصراره سوى أن آخذ النقود، فالتقطتها بطرف أصابعي وخرجت.



لم أفكر، طبعا، بشراء الدخان بتلك النقود، فمن سيبيعني بقطعتي نقد مدميتين. وضعتها في جيبي واشتريت له كروس "مارلبورو لايت" كما أوصاني.

قطعة من عشرة ليرات وبداخلها أخرى من فئة الخمسة. الأولى حمراء بنية والأخرى خضراء. كانتا جديدتين إذ يبدو أنه استلم راتبه للتو. مطويتان مرتين بعناية بما يجعل لكل منهما أربعة مستطيلات صغيرات من كل جهة. وإذا حاولت بسطهما فستجد زخرفا موحيا مصنوعا بدقة الصائغين. اخترقتهما الشظية في جزئهما الأعلى، قبل أن تمضي إلى صدره، فتبلل الفسيفساء العربي بالدم.

تركت كل شيء خلفي في بيروت المحاصرة، بيتي ومرسمي، لوحاتي وكتبي وأوراقي، ممتلكاتي الصغيرة وملابسي وأشياء ابني وزوجتي وحتى صورنا وأوراقنا الشخصية، كل شيء. خرجت فقط بقميص خفيف وبنطال، حذاء صيفي، بضعة نقود وجواز سفر مزوَّر، وفي طية من البنطال خمس عشرة ليرة لبنانية معفرة بالدم.

لم يكن الشاب الذي حملته في المستشفى شخصا مميزا بين الأشخاص الذين التقيتهم ولم تكن إصابته أو ظروف لقائي به استثنائية في زمن الحرب، حيث لم تكن الجروح نادرة ولا الدم، فما الذي جعل تلك الوريقات حدا فاصلا بين زمنين شطرا حياتي؟

5

في الحاجز العسكري، الذي عبرته، لميليشيا "الكتائب اللبنانية"، وهي القوات المسيحية الموالية لإسرائيل، كانوا يقتلون الناس على طريقة تلفظهم لاسم نوع من الخضار أو لاسم طائر- كنت سمعت قبل ذلك اليوم بالقتل على الهوية -. هنا أطلقوا النار من مسافة قريبة جدا وقتلوا أصدقائي الذين عبروا بعدي، كان بينهم كاتب أغان ما نزال نردد كلمات أغانيه حتى اليوم كلما أمضّنا الحنين إلى بيوتنا القديمة. وبينهم مخرج مسرحي شاب كان يظن أن



العالم بين يديه وأنه سيدخل الفرح من الباب الذي سيرسمه على المسرح. قضيت معه ليال طويلة تحت القصف الإسرائيلي وهو يرتل عليّ في الظلمة ما حفظه من مسرحية "عرس الدم" لغارسيا لوركا، ويحذرني من إشعال سيكارتي في عتمة الشرفة المفتوحة على فوهة قنّاص ما. إنه ليس موتا رائعا أن يطلق عليك الرصاص من مسافة بعيدة، كان يقول وكأنه يمثل في تراجيديا إغريقية. وبينهم المعماري الذي لم يجد ما يبنيه في المنفى فصار يبني بيوتا من أسلاك معدنية. لم يكن معي غير الوريقات المبلولات بالدم، كانت رؤيتها معي تكفي لإيقافي إلى الجدار المُثَقَّب.

في كل مرة أستعيد مقطعا من رحلتي تلك، أسال نفسي السؤال ذاته: لماذا وضعت حياة عائلتي وحياتي أمام خطر الموت المباشر من أجل خمس عشرة ليرة لم تكن تساوي في حينها أكثر من أربعة دولارات؟

وجدت أن الخروج من غيتو الكتائب هذا أصعب من الدخول اليه، فلكي تخرج إلى الحدود السورية لا بد من المرور بحاجز "البربارة" الرهيب الذي استحق اسمه، سخرية، من القديسة الشهيدة. هنا حيث يوقف الشخص على حافة الوادي السحيق وتطلق عليه النار قبل أن ينتهي من تلفظ اسمه (العدو). كانت رائحة الفلسطيني تكفي لقتله. في هذا المكان بالذات استطاع لبنان، كما يقال، أن ينقذ نوعا نادرا من النسور من الانقراض. فتشوا، وهم يحدقون في عيوننا وبنادقهم تتدلى من أكتافهم، مقتنياتنا البسيطة، ملابس الطفل والزوجة، قميصي وبنطالي. كنت أحمل معي دما فلسطينيا، كانت الليرات الخمس عشرة في طية حزامي هذه المرة. كان عليّ قبل أن أغادر بيروت من خلال حواجز وأراضي "الكتائب اللبنانية" أن أتخلص من جواز سفري اللبناني المزور وأستعين بجواز السفر العراقي الذي انتهت صلاحيته منذ مدة. ولم يكن تمديد صلاحية الجواز (ذاتيا) معضلة في بيروت لتجنب الذهاب إلى المؤسسات العراقية في لبنان التي كانت تغتال وتخطف المعارضين العراقيين.

الآن خرجت من حاجز الغيتو (الكتائبي). توقف سائق السيارة التي أقلتني باتجاه الحدود السورية بعد مسافة قصيرة ونزل من السيارة، وهو ما يزال يرتجف رعباً، وجثا على ركبتيه تحت شجرة على جانب الطريق وصلى شاكرا الرب على رأفته بنا، أما أنا فلم أكن قد خرجت بعد من حالة الخوف واليأس التام من النجاة، فلم أعر اهتماما كبيرا إلى أن جواز السفر العراقي غير مناسب تماما هناك في نقطة الحدود القادمة، فالعلاقات بين الحكومتين السورية والعراقية كانت سيئة جدا وكان كل منهما يستقبل معارضي الآخر، سوريا استقبلت آلافا من العراقيين. كان لا بد من إثبات معارضتي للنظام العراقي وذلك سيتطلب وقتا وتدقيقا استثنائيا في فوضى الحرب. اقتادني وعائلتي جندي سوري إلى معتقل قريب على الحدود.

فتشوني بدقة عند المدخل وأخذوا مني كل الأشياء البسيطة التي اشتريتها في الغيتو ومنها راديو ترانزستور صغير كنت أتابع به أخبار الحرب. خمسة أيام أمضيناها هناك خضعنا خلالها للتفتيش عدد من المرات، لكن الليرات الخمس عشرة بقيت في مأمن.

6

بعد ثلاث سنوات غادرت سوريا، ليس بأكثر من ملابسي التي ارتديها وحقيبة يد صغيرة. في طية من ملابسي الليرات التي تيبس دمها الآن وشحب لونه، وفي يدي جواز سفر يمني صالح لستة أشهر. بقيت ست سنوات في قبرص صار عندي بيت ومرسم وحياة شبه مرفهة لكن دون جواز سفر يمكن تجديده بصورة نظامية حتى تحتم عليّ في ليلة مّا أن أهرب بالطريقة القديمة ذاتها لكي أتفادى وبصعوبة الوقوع في أيدي مطارديَّ من الشرطة، وكالعادة تركت كل شيء وخرجت بملابسي الشخصية ولكن بحقيبة أثقل قليلا من سابقاتها. لم يفتشني النرويجيون ولم يدققوا كثيرا في جواز سفري المعدل هذه المرة بدقة عالية، هذه أول مرة منذ مغادرتي العراق لا يتم تفتيشي في مطار أجنبي، يا للجمال. تلمست قطعتي النقد السحريتين بسعادة وأنا جالس في مقعد السيارة باتجاه أوسلو العاصمة.

لم يدم الأمر أكثر من شهر وكان عليّ المغادرة. لم يكن البريطانيون عطوفين كالنرويجيين. فتشوا حتى ملابسي الداخلية وانتزعوا مني كل شيء، كل وثائقي وصوري الشخصية وأوراقي ودفتر قصائد وتخطيطات ولم يعيدوها أبدا. تركوا لي ملابسي الشخصية فقط. ووضعوني في سجن أربعة أيام. لم أحزن على شيء فقدته سابقا مثلما حزنت على أوراقي الخاصة، لكني كنت سعيدا وشامتا بمن سلبوها مني وأنا أتحسس الورقتين اللابدتين في طية بعيدة في معطفي بينما كنت خارجاً من قاعة المحكمة.

نسيت اسم الرجل الذي حملت نقوده سنوات طويلة لكني ما نسيت ألَمَهُ.

لندن في 21 يناير 2020

يوسف الناصر











مطر أسود

كتابات شعراء ونقاد عن يوسف الناصر

الانشقاق عن إرث الرسم العراقي

شاكر لعيبي

لا يمكن مقاربة أعمال الرسّام يوسف الناصر (ولد في مدينة العمارة عام 1952) إلا انطلاقاً من انشقاقه الجليّ عن التيّارات، بل التيّار الجماليّ، الأساسيّ الذي يهيمن على فن التصوير في العراق منذ سنوات السبعينات في الأقلّ، إذا لم يكن قبل ذلك قليلاً.

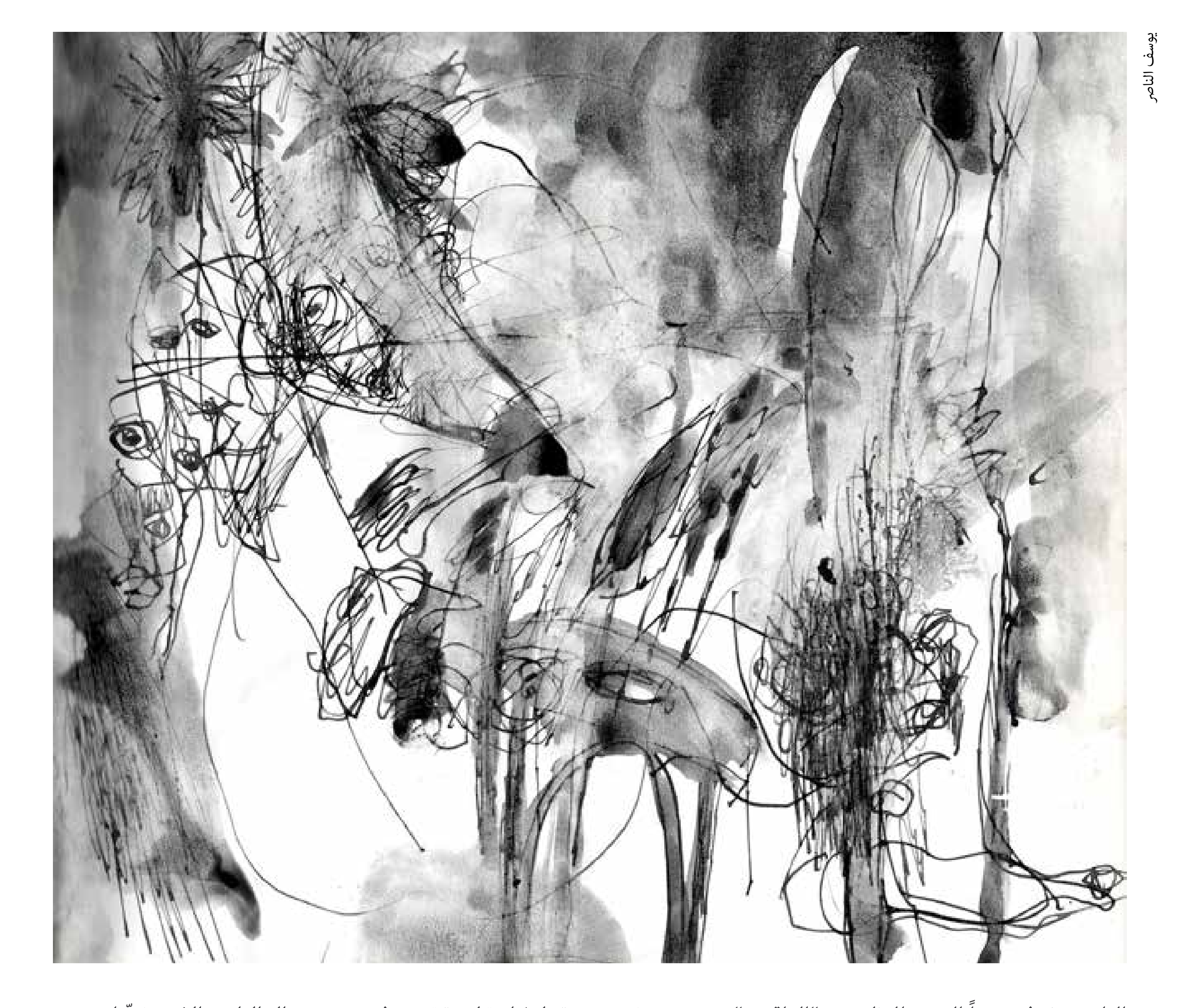
هنا أمران من الضروري التوقف عندهما عند قراءة الناصر: (الانشقاق) المفهوميّ المُفترَض و(التيّار) الجماليّ البارز في البلاد وخارجها بتلوينات وحِيَلٍ ومحاولاتٍ شخصية شتى. نتكلم إذنْ بالأحرى عن تيّار حديث، تجريديّ أو ذي واقعية حرة غامر في تأصيل حداثةٍ ما في البلاد لكنه ارتوي، دون شك، من نزعةٍ محلية وسعى لتعريب، إذا لم نقل "تعريق" الفن العالمي، وهو يستند إلى الموضوعات القريبة من المزاج الثقافي العريض، مستعيداً أنماط الزخارف والإشارات البصرية التاريخية وتشكيلات السجّاد ومزج الحروف بالألوان الزيتية واغترف من العلامات المحلية والإسلامية والشعبية في إطار ألوان حارة مبهجة في الغالب، لقد اتسم هذا التيار مهما اختلفت أساليبه، بتوجهات تزويقية مُتلبسة بما يشابه البحث التشكيليّ الجاد، ووقع تقديمه بممهدات نظرية حداثية متماسكة أو مرتبكة. تيار طاغٍ - ما عدا استثناءات باهرة قليلة - يمكن أن يصفه ناقد أوروبي بـ"الزخرفيّ"، وهو يرى إلى إصراره على غواية المتلقي عبر الأشكال التي تعاوِد بسط الإرث البصريّ المعهود وتقديم وصفاتٍ لونية ذات إغراء خارجيّ باسم العودة إلى "المحلي" و"التاريخي" و"العربي" التي أطلقها خمسينيو الفن التشكيليّ في البلد وظلت من حينها دون مراجعة وتأمّل. لقد توقفتْ جزئياً المراجعات النقدية الجريئة طيلة ثلاثين عاماً لأن العودة للمحليّ التشكيلي كانت رديفا للإسهام الوطنيّ في تاريخ الفن وكانت، قبل ذلك، تستجيب لهوى أيديولوجي في فكر "بعل" السياسيّ المُسَيْطِر وعقائد صُنّاع البرامج الدراسية في أكاديمية ومعهد الفنون الجميلة في البلاد. نادراً ما رأينا فناناً عراقياً يتخذ مسافة أو موقفا جذرياً من طغيان هذا التيار التزويقي بالمعنى العميق للكلمة، لأن ثمن مسافةٍ وموقفٍ كهذا سيكون، على ما يبدو، باهظاً سواءً بالنسبة إلى حضور الفنان في الأوساط التشكيلية أو لحظوظه في سوق الأعمال الفنية التجاري.

لم يهتم يوسف الناصر للحظةٍ واحدةٍ، طيلة ثلاثين عاما من اشتغاله بالرسم، بنزعة التلفيق الحداثوي المنضوي تحت لواء العودة للمحليّ، المشكوك بأمره مفهومياً، التزويقيّ في جوهره شكلياً، وهو يدفع الثمن الباهظ على حد علمنا في حضوره الشخصيّ، متعرضاً للخسارة على كل صعيد. إنه يقدم فنا "داكناً"، لا يستقيم مع بهجة العروس المزوّقة التي لفرط تزويقها فقدت نضارتها و"أصالتها".

من وجهة معينة يمكن قراءة رسمه على أنه فن التأمل الصعب الذي لا يتيسَّر تذوُّقه لجميع الواقفين بانخطاف إزاء الرسم الزاهي الطاغي. ومن وجهة أخرى يمكن قراءة موقفه الوجوديّ الإشكاليّ من العالم والكائنات بالمقاربة مع موقف كاتب مثل صموئيل بيكيت.

قد تُدْهِش، وربما تُقْلِق هذه المقاربة الناصر، لكنها في جميع الأحوال تشير إلى السأم وعدم القناعة والعزلة الدرامية والطرفة الدامية والعبث والإصرار على الحضور في الوجود التي نعرفها لدى يوسف الناصر، وهي عينها ولا شيء سواها، حرفيا، لدى بيكيت. من هنا خرَجَ مسرح بيكيت، ومن هنا أيضا يخرج رسم الناصر، دون موعد مسبق بينهما. إن سوداوية بيكيت تجْمَع مفهوم العبث في الوجود مع البحث المسرحيّ الدقيق، وإن سوداوية الناصر المرحة التي نعرفها منذ كان طالبا في أكاديمية الفنون الجميلة سنوات السبعينات تجْمَع العابث الحالم مع الرسام المتأمل البصير.

لنقرّر، مهما كانت درجة التقريظ في تقرير مزعوم مثله، أن الناصر يَعْرف جيداً الرسم المنظوريّ و"الواقعيّ"، وهو يستثمره من الداخل خير استثمار لصالح مشروعه التشكيليّ المتأرجح بين التشخيص والتجريد.



يوسف الناصر

لكن لنقرّر الأمر التالي: أن الناصر يطرح أسئلة على "فن الرسم" عبر "عملية الرسم" الشخصية المخصوصة به. ولكي نُبسِّط الأمر فإننا نعتقد بأنه يسائل التخومَ التي يمكن للرسم فيها أن يتلامس مع المشكلات الوجودية الكبرى وأن يكون، هذا الرسم نفسه، تعبيرا أصلياً عن قلق أصليّ في الذات الإنسانية. وإذنْ فإنه لا يركن لتفسير هواجس رسمه عبر الخطاب اللفظيّ اللغويّ، كما يفعل الكثير من الرسامين، إنما عبر الرسم نفسه. وهو ما يمكن أن يفعله شاعر حقّ عندما يستنطق فن الشعر عبر النصوص الشعرية التي يكتبها وليس عبر شروحٍ ضافية لها ملحقة تالياً بطريقة وأخرى. إن شُرّاح لوحاته هم لوحاته. لكن لا شيء يمنع رساماً أو شاعراً أن يقول كلمة لاحقة عن فنه، وهو حال الناصر الذي يفضّل، رغم ذلك، أن يترك الأمر لمنطق الرسم ولغته. إننا نفترض أن خيباته جمّة لأنها تأتي من وسط تعوّد على الشارحين البارعين أمام زاد قليل ملّونٍ وزاهٍ لا يعترف بالمنحى الغامق التأملي للوحاته. لنقرّر كذلك، بثمن باهظ مثل الثمن الروحيّ الذي يدفعه يوسف الناصر، أن اللوحة في حالته هي عمل ثقافي مغموس في الوقت نفسه بحساسيةٍ وروحٍ جامحين، وليس محض متعةٍ زائفة سريعة الذوبان. عمل ثقافي يتطلب معرفة وجهداً ولذة، في إنتاجه وفي استقباله. الأمر غير المتيسر دائماً في الوسط الثقافي الذي يريد من الفن التشكيليّ أن يتخلى عن المعرفة لصالح اللذة، والجهد لصالح التصالح مع المزاج التشكيلي السائد.

لنقرّر ثالثة أن الكتابة النقدية كانت نادرة عن يوسف الناصر مقارنة بالقلة من مجايليه الذين يعانون بدورهم الأمرّين، وأنها محفوفة

بالمصاعب، لأن رسمه منشق عن السائد، ولا توجد بعد، في النقد التشكيليّ العراقيّ ذي المصطلحات العربية المترجَمة بشكل مريب عن الإنكليزية أو الفرنسية، مفردات مارقة عن المصطلحات الثابتة (الستاندرد) التي ما فتئنا نلتقي بها منذ ثلاثين عاما وإنْ طُعِّمت في السنوات الأخيرة بشذراتٍ وفصوصٍ مُبهِرَة. لا يطلع الناصر من الإرث العراقيّ المحليّ بالمعنى الاحتفاليّ، الأيديولوجيّ يمينا ويساراً، الذي طالما وقع التبشير به في السنوات الثلاثين الأخيرة من القرن الماضي، رغم أنه من أمشاج العراق البصريّ.

إن انشقاقه الجماليّ الذي لا يشك أحدٌ به، أحبّه أم لم يفعل، لم يمنع للحظةٍ أن يكون من المثقفين المهمومين، المتاعبين بالمشكلات الاجتماعية والثقافية والسياسية للعراق، بل بالتزامٍ إذا تطلّب الأمر. يا للمفارقة ويا للجَمَال. هنا درسٌ منسيٌّ من طرف النقد التشكيليّ العراقيّ الذي لا يرى إلا بعين واحدة.

الناصر نموذج لمثقف عراقيّ عصيّ على الانطفاء رغم هزّات البلد ومظالمه، وهو فنان لم يمنح ما يَستحقّ من العناية وسط الطنين والرنين السياسيّ والثقافيّ في العراق المعاصر.

شاعر من العراق مقيم في لوزان

عالم يوسف الناصر

فوزي كريم

1

ألوان الزيت على قماشة الرسم المربعة، أو المستطيلة عادة ما تكون عماد الجهد التشكيلي لدى الفنان، وملاذه الأخير. هناك، داخل الإطار تستريح هويته وتستكمل خصائصه.

هذه القاعدة لا تشكل، كما يبدو، إغواءً لدى يوسف الناصر، أو هدفاً. إنه كمن يشغل طاقته برسم إسكيتشات عديدة للوحة كبيرة لا يسعى إليها، ولا يأمل بتحقيقها. إسكيتشات على ورق بحجوم صغيرة، يستخدم فيها مواد لونية مختلفة: زيت، أكريلك، باستيل، أقلام زيتية، أقلام فحمية.

والذي يرقبه وهو يرسم، أو يطلع على أعماله المتراكمة فوق بعضها، يكشف عن شيء من سر صنعته. إنه لا يطمئن إلى أيّ رؤية نهائية. يختار موضوعه دون مضمون مضمر: رأس، منظر طبيعي، بورتريت، بحر. يبدأ فرشاته ساعياً إلى المزيد من الحركة، التي تتحول مع الزمن إلى المزيد من الاحتدام. فرشاته تضرب في اتجاه بعينه. ولذلك تبدو الحركة وكأنها تبدأ من ركن بعينه. ولكن ما أن تحتدم حتى نتبين أنها تتولد من ذاتها وتتجه الى مركز هذه الذات. حركة متوترة تخرج من التباسات داخلية حادة، لا تجد كفايتها التعبيرية في الألوان وحركتها، بل لا بد لها من أن تلجأ الى الخطوط الخشنة، كبيرة بحجم بحة الصوت، أو صغيرة، ناعمة كخيوط الوسواس. خطوط حادة، عادة ما تقتحم سطح اللوحة، لتضفي مزيدا من الارتباك، الذي هو صدى ارتباك داخلي بعيد، وغير مرئي.

هذا العنف الداخلي لا شأن له بالدراما المألوفة لدى فنان مثل مونك، لأن الحركة في اللوحة لدى يوسف الناصر تخلو من عنصري، أو عناصر الدراما الداخلية، أو الخارجية المعهودة. الحركة لديه، على العكس، تتولد من بؤرة ما تُستثار وتتفجر من ذاتها، أو من فعل سايكولوجي دفين، دون مقاومة من قوى كابحة نراها على سطح اللوحة في هيئة لونية، أو كتلة، أو خطوط مضادة. حركة مثل موجة عارمة تتلاشى فوق رمل شاطئ هادئ.

حتى في اللوحات التي تعتمد رأساً بشرياً، أو بورتريتاً، نقع على عنصر يطلع من بؤرة غامضة على هيئة يد، مثلاً، في حالة حركة مريبة، مستقلة وعصية على التأويل.

في اللوحات التي تعتمد مشهداً طبيعياً، أو تعتمد الطبيعة جملةً، نقع على عنصرين ملحين كثيري التكرار والمعاودة، هما هيئة الكلاب والأسماك. ولقد صحبهما يوسف من زمن الطفولة. ولد عام 1952، ونشأ في مدينة العمارة، وعلى مشارف أهوارها الغامضة المعتمة. هذه الكلاب والأسماك رمزان للألفة والدعة لدى العراقي الجنوبي، تصبح في حالة تحولات ومسخ باطنية هيئات مدببة الرؤوس، ذات طبيعة كابوسية لدى الرسام التعبيري، الذي هجر رائحةَ الجنوب الريفي الى مدن المنافي: بغداد، دمشق، بيروت، نيقوسيا، لندن.

في الجهة المقابلة لهذه الرؤية، حركة الكلاب العنيفة، وهي في هيئة ملاحقة، نقع على رأس الكائن البشري مقطوعا عن مشاغل الجسد الحي، عن مشاغل الرغائب المتعارضة، والتباسات الروح. الرأس في الهدأة الساكنة المريبة، محاطا بهالة تشبه إكليل الشوك، أو أسلاكاً معدنية.

في لوحات الرأس نقع على ضرب من استكانة إلى الصمت. بعد لوعات الهرب المولدة بعنف من رغائب الجسد التي لا استكانة فيها. إنه رأس بلا تفاصيل، منشغل بتفاصيل في داخله. وإذا ما توفرت الأسماك فستكون باستقامة عمودية هذه المرة، وكأنها عناصر لرغائب ذكورية في لحظة مباهاة.

في لوحات المشهد الطبيعي لا تخطيء العين اللمسة الخادعة في الألوان. إنها تبدو مصنوعة لغرض الاستفزاز. عناصر حصار للكائن مقطوع الرأس، ترصده بعيون لا تخطئ مصيره المكتوب. الرأس الذي يلتفت أحياناً الى عين الكاميرا بعينين غائرتين، ضائعتين.

وإذا ما انفرد الرأس في اللوحة وسط حمرة أول الخليقة فسيكون منتسباً، مثل قديس، الى عالم آخر لا شأن له بعالمنا.

عناصر تعبيرية لا تجد مفاتيحها في زوايا النظر الجمالية، بل في سايكولوجيا الإنسان البعيدة المعقدة.

2

أعماله، التي قلت عنها أنها أشبه بإسكيتشات للوحة كبيرة لا يسعى إليها، تُحقق هدفها في المرحلة الأخيرة، ومباشرة على أثر الحرب الضارية التي سعت الى إسقاط نظام الدكتاتور في العراق. كأن يوسف الناصر كان على انتظار ما لا يأتي، ثم فاجأه كالعنقاء العاوية، أو "كالمطر الأسود". قادم ينطوي على بشرى ونذير في آن. مطر الإغاثة، ولكن عتمة لونه لا ترمز للخصب وحده، بل تشي بمكروه. مع هذه المفاجأة دخل مرحلة جديدة جد مختلفة.

في مشروعه الفني "المطر الأسود" تحقق مسعى الإسكيتشات المتعجلة لتكتمل في لوحات بالغة الضخامة، تتنازل عن كثافة الألوان التي تكاد تهدف الى استفزاز العين، لتركن إلى الأسود والأبيض، أو ما يجاورهما. كثافة الحركة والخطوط والألوان داخل حصار اللوحة الصغيرة وجدت راحتها في متسع اللوحة الكبيرة، ومعها وجد الفنان ضالته، وميدانه التعبيري. فالحركة والخطوط والكتل والألوان هنا لا تُعنى بالزخرف، ولا بالهندسة، ولا بالتطلع إلى ما وراء اللوحة، ولا بانعكاسات اللون، أو بالتعبير. إنها على العكس تتوزع على أكثر من تفصيل، وهي تحاول في كل تفصيل أن تحكي حكاية، ولكنها سرعان ما تبترها بحدة التعبيري. قدمان تتلاشى خطوطهما، مع أنهما في داخل حركة. سلم قائم في وحدته الغامضة. عين سمكة تغيم التماعتها. رأس مقطوع على الأرجح. قنبلة تسقط ولكن دون مصدر أو هدف.

في واحدة من اللوحات يحاول يوسف الناصر شجرةً بذات ضربات الفرشاة السوداء المتفحمة. يحاول شجرة تنتسب إلى "المطر الأسود"، ولكنها تذكر بضربات الفنان الأميركي فرانز كلاين، على أن الأخير استوحى تعبيريته التجريدية من مشاهد الرافعات الكاسرة في حياة المدن الأميركية الصناعية، التي تكاد تحجب الأفق الأبيض. الأقرب إلى شجرة الفنان العراقي شجرةٌ حاولها الفنان الفرنسي التعبيري بيير سوليج؛ في أواسط الخمسينات، تحت اسم "الشجرة السوداء"، لأن هذا الثاني استوحى ضربات الفرشاة السوداء على قاعدة بيضاء من الطبيعة في طفولته.

"المطر الأسود" مشروع سيمتد أمام رؤى يوسف الناصر الفنية ما دام مطر العراق الأسود في تسكابه الملح. إنه أقل رحمة من مطر الشاعر العراقي بدر شاكر السياب، الذي طالما رأى غيومه "تسحّ ما تسحُّ من دموعها الثقال"!.

شاعر من العراق

مطر أسود وحديقة تضيق بالمسافرين

فاروق يوسف

1

حين رأيت جزءاً صغيرا من تجربة "مطر أسود" للفنان العراقي (المقيم في لندن) يوسف الناصر ملأني شعور غامض بأني أعيش لحظة اصطدام كوكبين ببعضهما. وهذا ما كتبته إلى الرسام مباشرة. شيء من هذا القبيل الذي يبدو عصيا على الحواس المباشرة والذي لا ينتظر القبول أو الرفض، يقع مثل التوتر الذي ينتج لغة لا يمكن استعادتها مرة أخرى. من خلال تلك الرسوم سعى الناصر إلى أن يمزج ما بين وعيه وعاطفته، بين عقله وقلبه، بين رغبته في التعبير عن مزاجه المحطم ومحاولته تجسيد ما جرى لبلده الذي يعيش بعيدا عنه منذ أكثر من ثلاثة عقود. رسوم تختصر موقفا إنسانيا أقل ما يقال عنه إنه فجائعي على المستويين العام والخاص، غير أنها في الوقت نفسه لم تكن مجرد مراث، على الأقل على مستوى الذات الجريحة. كان سؤال الفجيعة أكثر دهاء ومكرا. فمن خلال تفكيك متأن، هو أشبه بعملية طبية أقدم الناصر على وضع الألم والرسم على طاولة تشريح واحدة. في اللحظة عينها اكتشف الرسام أن النقد الصارم والمحكم هو ما يجب أن يقوم به لكي يتحرر من عجزه العاطفي: نقد الألم الذي يحيط به من كل الجهات المحتملة ونقد الرسم الذي عاش حياته كلها من أجله مقاوما الخضوع للذائذه الميسرة. تفكيك تلك اللحظة

الملهمة هو ما أعان الرسام على أن يجمع كونا من الشظايا المتناثرة ليصنع منها عجينة متماسكة، صار يستل منها الخيوط التي تتماهى مع حركة أعصابه. صار الرسم بالنسبة إليه مرآة لألم لا يمكن تفاديه، فذلك الألم لا يأتي من جهة بعينها ولا يحل في وقت محدد. كل الرخاء الذي كان ينطوي عليه رسم الطبيعة المختزلة عبثت به أياد مجهولة فيما صار الألم يحتل الفضاء كله. لم تعد الطبيعة موضوعا حين صار التفكير بالألم ممزوجا بالرسم نوعا من الحل وبداهة خلاص. أتخيل الرسام وهو يباشر الرسم كمن يفكر بالحاق الهزيمة بالألم أو على الأقل يروضه. ولكن المغزى بالنسبة إلى يوسف لم يتوقف عند هذا المنحى البطولي بل كان يتقدم به أيضا في اتجاه التفكير بالحاق الهزيمة بالرسم أو ترويضه.

2

كان يوسف الناصر معنيا فيما مضى بنوع متقشف ونادر من الوصف، تكشف عن ذلك الولع الاستثنائي أوراق الأشجار التي لا تزال تحتفظ بالكثير من غنائية مائها السري. ولأنه عاش حياته الحقيقية كلها منفيا فقد كان يجد في فكرة العودة إلى البيت نوعا من المآل العاطفي والوجودي. وهو ما يمكن اعتباره نوعا من الحنين الذي غالبا ما يجد المنفي مشقة في التعبير عنه، وإن اختلفت جمالية وقيمة ذلك التعبير الناقص من إنسان إلى آخر. حنين هو أكثر قربا من تمثل الرجاء منه إلى محاولة الانجرار وراء اغراء ذلك الرجاء. بمعنى أن الرسام كان يعيد انتاج الوطن البعيد في رسومه مثلما يفعل بالزهرة أو بابتسامة فتاة عابرة ينوي اللحاق بأثرها الذي تسلل إلى أعماقه من غير أن يفكر باللحاق بها. غير أن الحرب التي دمرت بلده عام 2003 وضعت حدا لكل محاولة يبذلها من أجل تهذيب الطبيعة. صارت الطبيعة تنأى بكل ترفها فيما البلد الذي أحبه الرسام وعاش حياته من أجل أن ينأى به بعيدا عن فزع مواطنيه كان في حاجة إلى نوع مختلف من النظر. بسبب صدمة ما جرى ربما احتاج الناصر إلى وقت طويل لكي يستعيد ثقته بالرسم. أقول ربما وأنا أدرك أن هذا الرسام يتبع إنسانيته إلى حافاتها دائما. بالأسود والأبيض أنجز الناصر لوحات عملاقة تصور بشاعة الحرب. ولأن ضحايا تلك الحرب هم أهله فقد كانت وجوههم تظهر بتلقائية بين خطوط ومساحات هلعه. لا تظهر تلك الرسوم أي قدر من الشك أو التردد في إدانة الجريمة، غير أنها تستلهم العنف لتقول شيئا مختلفا عن ذاتها. لا تكتفي تلك الرسوم في أن تكون شهادة لما يحدث من حولها. فحسب بل وأيضا تود التصريح بعبث العالم الذي تتوق إلى استخراجه من مناطق مجهولة. لقد حدث الانفجار الكوني الذي أصاب أثر منه كل شيء. هنا الرسم لا يحاول استرداد ما فقد أو التعويض عنه، بل يمتحن قدرته على خلق كون بديل. وهو ما يمكن أن أسميه بالحنين المضاد الذي تضعنا تلك الرسوم في جوهر التفكير فيه.

3

ربما لا نعرف إلا في الأوقات العصيبة أن ما هو ضروري للرسم يفعله الرسام الحقيقي. وهو ما فعله يوسف الناصر في "مطر أسود". ترف أن يكون الرسام موجودا في رسومه قد تحقق في تلك الرسوم من غير أن يمتزج ذلك الفعل بأي نوع من الخيال النرجسي. لقد أتاحت تلك الحرب بصيغتها ما بعد الحداثوية للرسام أن يتسلل إلى ألم بلاده، أن يكون موجودا في لحظة الألم لا ليكون ضحية فقط بل ليكتسب خبرة ألم مباشرة أيضا. وهكذا يمكنني أن أجازف بالقول إن الناصر هو واحد من أهم الرسامين العراقيين الذين الهمهم خراب بلادهم موقفا جماليا مضادا للجمال المتاح بمعناه التاريخي. نعثر في تلك الرسوم على الرسم كله غير أننا في الوقت نفسه ننحاز إلى ارتباكنا ونحن نشعر أن لحظة النظر تلك لا تهبنا إلا صورا ناقصة. هذه الرسوم تسبب لنا هلعا. ولكنه الهلع الضروري الذي يدعونا إلى النظر مجددا دائما. لقد سعى الرسام إلى توضيح شيء من ذلك الهلع من خلال ما ألصقه على سطح لوحاته من صحف بريطانية تصف الحياة في شكلها الطبيعي فيما كانت صفحات تلك الصحف الداخلية ممتلئة بقبح ما يجري في تلك البلاد البعيدة، التي هي بلاده. كما لو أن الرسام أراد من خلال تلك الشهادات أن يهذب عاطفته بما يقوله الآخرون عن ألمه. ولأن الألم لا يوصف فقد اختار يوسف الناصر أن يمزج كل ما ظهر منه في أوقات سابقة بما لم يظهر منه بعد ليصنع منه المادة التي يستعملها في إنتاج رسومه. سيكون عليه دائما أن يرتجل صفته: فقيدا ويتيما ومنفيا غير أنه يرفض أن يكون شاهدا. فتلك الرسوم التي رأيتها وهي جزء من مشروع كبير لم تكن شهادة على ما جرى في العراق من جريمة بل هي رد الفعل الذي يقاوم تلك الجريمة. وهي الفكرة التي تنبثق من مفهوم جذري لوظيفة الرسام بما يجعل تلك الوظيفة تتعلق بنوع من الوهم الجميل الذي يعيد صياغة الواقع. إن المزق التي يجمع يوسف الناصر فتاتها من الواقع لا تشكل إلا الخامات الأولية التي تلهمه تقاطعاتها صورا مستخرجة من عالم خفي. فما يخلقه الرسام لا يصدر عن الواقع دائما. ما معنى أن تتكئ سلالم على جدران لا هوية لها؟ ما معنى أن تفلت الزهرة من شجرتها لتخبئ جزءا من المشهد وراءها؟ يتبع يوسف الناصر رؤاه وما من موعظة أخرى في انتظار الفجر. هناك كوكبان اصطدما فيما الرسام يحاول أن يفر ببلاده بعيدا. لا ينفع الألم وحده. سيكون علينا دائما أن ننتظر ما يفعله الرسم يا يوسف.

شاعر وناقد من العراق مقيم في لندن

مسك تفاحتين بيد واحدة

خالد خضير الصالحي

"أستجدي رحمة الجمال أن تهبني قطرة ندى
لكن ما من مجيب لتوسلات المقهورين"

(يانيس ريتسوس)

1

نبهتني معاينتي لتجربة الرسام العراقي المغترب يوسف الناصر إلى وجوب مراعاة أو التوكيد على اشتراطات عديدة منها إعادة التفريق القديم ما بين "الحقيقة" و"المعرفة" في الفن، ونعني بالفن هنا الرسم تحديدا، فنحن هنا، كما نزعم دائما، لسنا معنيين بالمعرفة قدر اهتمامنا بالحقيقة، وهو أمر تتشارك فيه أنماط الفن والإبداع المتنوعة كما هو حادث في السرد أو المسرح، فإن الخلل في المعرفة لا يغير طبيعة الأثر الفني أو يخرجه من النسق المتواضع عليه، فتغير عدد الحاضرين في لوحة العشاء الأخير لليوناردو دافينشي مثلا لا يمكن أن يخلّ بحقيقة كون اللوحة لوحةً، كما أن وجود خطأ إملائي أو نحوي أو منطقي في لوحة للخط العربي، كما أن عدم التمكن من قراءة أو ترجمة لوحة مكتوبة بخطوط عربية ولكن بلغة فارسية مثلا، لا يخل بصفتها الفنية، فالحقيقة تكمن في الجمال والذي هو حدوث الحقيقة في العمل الفني، أي أن الجمال كامن في الشكل وفي اللوحة كواقعة مادية.. حتى أن جوهر الفنان، وجوهر الفن يكمنان في "العمل الفني" تحديدا، وهذه هي الإضافة الأهم التي أحدثها هيدجر، فلم يكن يحاول أن يتجه إلى دراسة شخصية الفنان، أو عملية الإبداع الفني، بل مضى مباشرة إلى "العمل الفني" باعتباره "ظاهرة معيشة" من خلال ما أسماه "شيئية العمل الفني" واكتشاف سمة الشيئية في "الشيء" الذي يظهر بنفسه إلى الوجود.

2

لقد عرّف هيدجر "الشيء" ثلاثة تعريفات هي:
أولا، "الشيء" جوهر يحمل الصفات المميزة له، وثانيا، "الشيء" هو ما يدرك بالحواس، وثالثا، "الشيء" مادة تشكلت من خلال الصورة، أي أنه "المادة المتشكلة" التي تحمل "صورة معينة"، ويؤكد أن ما يخلع على "الشيء" صلابته، وكثافته، وتماسكه إنما هو "ماديته".

3

لا يتناول الناقد كل التجارب، فليست تلك مهمته وليس ذلك باستطاعته، كما أن للناقد مشروعا يتناول استنادا إليه التجارب التي تنسجم ومشروعه النقدي، وقد كتبت مرة في مجلة "الأديب المعاصر" قبل عدة عقود "إن تناول أيّ تجربة إبداعية هو امتحان لطرائقنا النقدية". وأضيف الآن بأن التجربة الخاضعة للمعاينة، أو فهمنا وتأويلنا لها تحديدا، ستكون جزءا من مشروعنا النقدي، فكانت تجربة الرسام يوسف الناصر تخضع لهذا الأمر، بالنسبة إلينا على الأقل، وقد سبق لنا وكتبنا عنها مقالا سابقا ولكننا نشعر بالتقصير تجاهها، فهي تجربة تستحق الملاحقة الحثيثة من المهتمين، وهو ما لم يهتم به إلا البعض من المهتمين.

4

لا نعتقد أن تمكن الرسام يوسف الناصر من "وضع الألم والرسم على طاولة تشريح واحدة" هو الأمر الحاسم في تجربته، وإلى الدرجة التي تصورها البعض، فالمهم برأينا أن هذا الرسام استطاع أن يجد المادة (بالمعنى الواسع للمادة والتي تتضمن: اللون، والمواد الملصقة، والتأثيرات التقنية...) التي تنتج صورة بصرية تعبر عن الألم وتشجبه، فالرسام غير مطلوب منه أن يقدم تقارير صحافية حول موضوعات تشغله، بل يتعامل مع مادة بصرية عليها أن تعبر دون تدخلات لغوية، وبأقل قدر من السردية التي تنتمي إلى اللغة.

5

إن الأمر المهم في تجربة الرسام يوسف الناصر أنه تمكن من المحافظة على "مشدات" العمل الفني متوترة دائما، وقد تعمدنا استخدام تعبير "المشدات" للإيحاء بالمشدات الداخلية التي تستخدمها النساء لتحافظ على تناسق الجسد الأنثوي، فقد حرص يوسف الناصر على أن تبدو لوحاته مشدودة رغم أحجامها الضخمة، فقد تمكن هذا الرسام من مسك التفاحتين معا بكف واحدة عندما حافظ على التوتر القلق في جانبين شديدي الأهمية والخطورة والصعوبة:

التوازن الأول، كان بين شيئية العمل الفني التي نعتبرها البنية التحتية للعمل الفني، و بين "الشكل الجمالي" وكافة الهوامش التي تتجمع خارج الواقعة البصرية ونعتبرها بنية فوقية، وقد كان هيدجر هو من قرر هاذين البنيتين في محاضرته الشهيرة ("أصل العمل الفني" التي ألقاها عام 1935 ونشرها في كتابه "متاهات" عام 1950..

التوازن الثاني، من أسباب الشد الموجودة في تجربة يوسف الناصر راجع إلى تحقق توازن آخر يبدو أوضح حين يتحقق في التصوير الفوتوغرافي، وفي اللوحات المشخصة التي تصور الواقع، أو اللوحات التعبيرية التي توحي بمشخصاته عبر إيماءة طفيفة.. وهو توازن مهم يخص "الحقيقة بوصفها النزاع القديم بين "الفجوة المضاءة وحالة الإخفاء"، أو بين "الانكشاف والإخفاء"، أو "الفجوة الضوئية والخفاء"...

6

لقد كان سر النجاح الأكبر لتجربة يوسف الناصر تمكنه طوال تجربته، وفي معرض "مطر أسود" مثلا، من تحويل الموضوع إلى: علاقات لونية يهيمن عليها اللون الأسود الفاحم غالبا، وإلى علاقات شكلية أي إلى "شكل جمالي"، فلم يعد الموضوع سردا نثريا قابلا للتحول إلى لغة حكائية.. لقد بقي الموضوع واقعة بصرية.. وهذا سر الأسرار في الرسم.. وفي تجربة يوسف الناصر..

7

يبدو أن موضوع اللوحة يفرض على يوسف الناصر استراتيجيته، فهو يفكر وينفذ بنفس الطريقة: فحينما تحتدم الانفعالات، وخاصة في الموضوعات الأليمة التي تهيج فيها العواطف كما في معرضه السابق "مطر أسود" كان يلقي ما يعن له فجّا على اللوحة دون إعمالٍ عقلي في ترتيب عناصر اللوحة، وتشذيب موضوعها، فيسيح معمار اللوحة كما تسيح أشكالها على سطح اللوحة، بينما نجده رساما من نمط آخر حينما يرسم موضوعات يكون الفعل الجوهري فيها للوجود الشيئي للوحة؛ فتختزل الأشكال، والموضوعات بشكل مقنن، وتجيء اللوحة بشكل سطوح مسيطر عليها تماما، ولا يتبقى من الموضوع إلا تلميحات طفيفة لا يشكل الموضوع فيها إلا مناسبة للرسم ووضع مادة الرسم على سطح اللوحة.

8

"إن رسم يوسف الناصر مقارنة بالقلة من مجايليه... منشق عن السائد".

(شاكر لعيبي)

9

"سعى الناصر إلى أن يمزج ما بين وعيه وعاطفته، بين عقله وقلبه، بين رغبته في التعبير عن مزاجه المحطم ومحاولته تجسيد ما جرى لبلده الذي يعيش بعيدا عنه منذ أكثر من ثلاثة عقود. رسوم تختصر موقفا إنسانيا أقل ما يقال عنه إنه فجائعي على المستويين العام والخاص، غير أنها في الوقت نفسه لم تكن مجرد مراث، على الأقل على مستوى الذات الجريحة. كان سؤال الفجيعة أكثر دهاء ومكرا. فمن خلال تفكيك متأن، هو أشبه بعملية طبية أقدم الناصر على وضع الألم والرسم على طاولة تشريح واحدة. في اللحظة عينها اكتشف الرسام أن النقد الصارم والمحكم هو ما يجب أن يقوم به لكي يتحرر من عجزه العاطفي"

(فاروق يوسف)

10

"إن مشروع المطر الأسود ليوسف الناصر ينطوي على شهادة حول كارثة الحرب في العراق وإدانته للرعب ومأساة الحرب ومخلفاتها أطفال وجنود وشباب ومسنون جميعاً في قبضة تراجيديا الحرب والخوف والرعب واللوعة والألم وهي ثمار مشاعر الإنسان في الحرب فكيف يمكن وصف ذلك بصرياً... إنه لا يصور تلك اللحظات تصويراً حيادياً بل يدخل في خضم اللحظة ليثير لحظة الخوف والرعب الأولى من القصف القادم من الطائرات انها من أكثر اللوحات التي جسدت صورة الألم والحرب إذ تتداخل الوجوه المرعوبة من الشظايا، شظايا الهلاك لتخرج غير مكتملة وهو لا يبسط التفاصيل ويظهرها لتكون صورة فوتوغرافية عن واقع المأساة ويشيد الرموز ويترك المتلقي في حالة تفكير وتساؤل؟".

(أليكس روتا)

ناقد من العراق

الهوس بالسمكة

جودي بارومان

عرفت يوسف الناصر منذ أكثر من عشر سنوات كصديق فنان وتابعت كيف تحولت لوحاته كثيرا عبر السنين لكن هذه التحولات دارت دائما حول ثلاثة محاور تتكرر في أعماله السخرية المرّة والدفء والوحدة وهي كثيرا ما تكون متلازمة يعلو أحدها على الآخر أو يحتل مساحة أكبر من غيره لكنها موجودة معا.

وأنا أنظر إلى اللوحة التي خلف ظهري، مثلا، والتي تبدو صارمة الجدية عن صديقه آدم الشاعر الذي مات وحيدا، وهي عن لوحة عن موت صديق، فيها ألم واضح وعناصر وحدة قوية، لكن فيها أيضا سخرية خفيّة، قد تكون سخرية من الموت أو عبث الحياة أو من قصة الولادة والموت كلها. إن آدم نفسه، كما عرفت عنه من يوسف، كان شخصا ساخرا، الأمر واضح إذن، فيوسف كرسام حساس فتح لسخرية آدم المجال لكي تنساب إلى لوحته.

الأشجار على شكل أسماك أو كائنات غريبة على نحو مضحك ترتبط بخيوط خفية إلى وحدته وظلال الماضي السيئة، لكن عناصر السخرية فيها جلية الوضوح وروح الدعابة ظاهرة.

اللوحة التي أمامي لوحة دافئة حميمة وفيها شخص وحيد بألوان نابضة بالحياة ومبهجة للحواس وغنية ومع ذلك فعنصر السخرية موجود أيضا. عندما التقيته أول مرة كان يرسم سلسلة لوحات عن البحر والماء والنهر، مناظر جميلة مستوحاة من أيام الطفولة، أيام صيد السمك واللعب في العراق وطشار الماء الأزرق المخضر يخرج من سطح اللوحة مع خربشات قلم الرصاص. إنها أيام القصص السعيدة الضاجة بالحياة.

كان هناك دائما ظل وضوء في لوحاته، مكان للضوء ومكان للظلمة، لكن اللوحات الأخيرة منذ الحرب تغلب فيها الجانب المظلم.

إن في أعماله أطيافا وأرواحا كثيرة، وهذا الجانب كان موجودا حتى في تلك المناظر الفرحة التي ذكرتها لكنه مخفي تحت السطح.

إن سلسلة أعماله المسماة... أعتقد "مناظر زائلة"، مبنية باللون الوردي والأحمر والأخضر... حيوية ممتعة، وأيضا ذلك الجانب المخفي... الجانب المأساوي و خفق الروح المتوحدة. إنها بالنسبة إليّ تعبر عن الرغبة العارمة في العودة إلى المكان الذي أجبر يوسف على تركه. يبدو بعضها وكأنه إطار نافذة تطل على الماضي.

أعتقد أن سلسلة لوحاته الأخيرة عن الحرب "المطر الأسود" كانت مثل متنفس عاطفي كبير له، إنه يتوقع الكثير من لوحاته لنفسه. إنها لوحات عملاقة مليئة بالألم والوحشة، ولكن مع ذلك أشعر أنه كان يستمتع برسمها، ومع ذلك لم ينس سخريته المرة الخفية التي ليس من الصعب تلمسها على العين المدربة.

أنا غير متعودة على الحديث إلى الكاميرا، أنا متعودة على إلقاء محاضرات، ويبدو أنها أسهل من الحديث إلى هذه الآلة. بين يديه دائما تخطيطات صغيرة ينشرها أحيانا في الصحف، تذكر المرء بسهولة بالتعبيريين الألمان، ورغم أنك تستطيع أن تجد أجزاء منها في اللوحات الكبيرة، إلا أنه، كما قال لي، لا يبدأ الرسم من شيء محدد، يحضر قماشته وألوانه (إن وجدت) ويبدأ دون خطط من أي نوع... إنها عملية تشبه الهمهمة التي تقود إلى أغنية، لكن أي شيء يفعله على سطح اللوحة، خط ، خربشة، أو بقعة لونية هي التقاط لمشاعر وعواطف وانفعالات دفينة، إنه لا يقدر إلا أن يفعل ذلك.

أحب شيئا آخر في لوحاته وهو الطيات والمستويات المتعددة، والتي هي أيضا أشياء وأفكار متعددة. لا يوجد عمل بصبغة واحدة، فكل لوحة تحوي الأشياء جميعا، العواطف القوية والألم والسخرية.

إن يوسف شخص خفيف الظل يسخر بمرارة ولا يمكن أن ينتج كل هذا السواد دون أن يكون لسخريته حيزا ما وبينما هو يغور في رسم هول الحرب فإنه من طرف آخر يسخر من هذه اللعبة الغريبة ومن جنون الإنسان الذي أوجدها.

لكن ذلك لا يعني أنه ينتج لوحات هازلة رغم أنني أضحك أحيانا عندما أرى بعضها مع معرفتي بمقدار جديتها، وأحيانا نضحك معا.

إنه مهووس بشكل السمكة مثلا ويريد أن يضعها في كل شيء، حتى في لوحاته المأساوية (إن صح التعبير)، وأنا كرسامة أعرف أن السمكة شيء رائع للرسم، إنها تحوّل اللوحة المعتمة إلى لوحة

تمارين في اليأس

الرسم بالإضراب عن الرسم

هاشم تايه

يعمل الفنان يوسف الناصر بنزعة شديدة الاقتصاد تجعله يستخدم مواد محدودة، ويستعين بعدد قليل من العناصر التشكيليّة التي تكفي فعل الرسم لديه لإنجاز سطوحه التصويريّة، وإنتاج التأثير المطلوب في خطاب تشكيلي حريص على حماية تخومه من تسلل أيّ مفردة زائدة لا علاقة لها بهذا الخطاب الذي قرّر أن يصنع عالمه بالقليل الذي لا يعدو قلم الفحم والورق كمواد، والخطوط كعناصر تشكيليّة، وفي أحيان لوناً مائياً من الغواش.

وتثبت أعمال معرضه "تمارين في اليأس" قدرته على العمل بعُدّة بسيطة، وعلى التصرّف بأقلّ المواد والعناصر لصناعة أثر تشكيليّ أهمّ سماته توحّدُهُ مع عالمه الداخلي وعزوفه عن التشويش على هذا العالم بأيّ مظهر جمالي من خارجه..

ويبدو، وذلك ما تُظهِرُهُ أعماله، أن يوسف الناصر يمضي إلى سطوحه التصويريّة في لحظة استثارة عاطفية بمرجع بصري ما، لحظة تشوّشٍ واستعصاء تخضع خلالها المرئيات لانفعالات حبيسة تدفع بالرسّام إلى تسجيل هذيانها وصخبها مباشرة بالفحم على الورق بخطوط هائجة لا يعنيها أن تصف أو تُعيّن بقدر ما هي معنية بأن تكون تمثيلاً طليقاً لما لم تُظهر العين رغبة في رؤيته، ولم يتح للعقل تصوّرَه.

هناك إذن رؤية كثيفة تكتظ بمشاهد ومرئيات مختلطة تحضر في لحظة توتر على ورق الرسّام وتجد بدائلها في حشد كثيف من الخطوط التي سرعان ما تتحوّل إلى مادة لمعالجة تقوم على عمليات محو رأسيّة وأفقيّة بالفرشاة مرّة، وباليد مرة أخرى، تتولّد عنها تدرجات لونيّة ظليّة تخلق مساحة للصمت وللتعمية تقابل وتضاد صخب الخطوط وصراحتها على مساحة بيضاء. وينتج عن ذلك جدل يستفز الرؤية ويمسك بها ولا يدعها تقرّ، وتكون اللوحة في شكلها اللانهائي، باعتبارها تمريناً قابلاً للاستئناف، ثمرة محوٍّ، وبرهاناً على تقوّض اليقين.

وداخل ما يبدو في معالمه البارزة سطحاً تجريداً يمكن لمشاهد أعمال يوسف الناصر أن يلتقط اختزالات أشكال بشريّة وطبيعية وأشياء تبدو خافتة كتلميحات ذائبة بين حشود الخطوط، منتظمة، بعلاقات دلالية بوساطة فعل عنيف، في الغالب، تتمّ إدانته بما يظهر من آثاره على السطح..

وفي مقابل عنف خارجي تنزل مفرداته على الورق هناك عنف يمارسه الرسّام على ما يرسم من خطوط وأشكال عبر عمليات محوّ وشطب تهدمها، وكأن التدمير الخارجي المدان يجري تبنيه كفعل للرسم ويصبح مآل كلّ لوحة بيده.

وينجز يوسف الناصر أعماله بنزعة تقويض واضحة تعتمد الهدم والمحو والاختزال لما يتشكّل ويتمّ بناؤه، وأسلوبه في الرسم يدحض، بلا هوادة، أيّ يقين جمالي، وهذه النزعة تجعله يفضّل مواجهة سطوحه التصويريّة من دون أن يُعدّ لها تخطيطات أوليّة مسبقة، وذلك يعني أنّه يباشر لوحته برؤية متحرّرة معنيّة، أوّلاً وأخيراً، بإطلاق قوى داخلية ضاغطة ترتسم على الورق مبهمة، غير قادرة على الإفصاح، ولا يُرى منها على ورق الرّسّام غير ما يمثّل طاقتها واحتدامها.

خفيفة الظل. طبعا لا توجد في اللوحة توصيفات محددة، لكنه يستعمل السمكة بدل الشجرة أحيانا وبدل القنبلة النازلة من الطائرة، حتى انها لتبدو جميلة.

وأتساءل أحيانا إن كان ذلك نوعا من الحرية أم الوقوع في الفخ .. على أني أميل إلى التفسير الأول رغم أنني أجد السمكة صورة للحرية المكبوتة والملجومة، إن ذلك يشبه بحث يوسف الناصر المستميت عن الحرية.

إن هناك مواضع كثيرة للبحث في أعماله فالرأس الذي يرسمه (تضحك) الاس... اه الرأس ...

تقع لوحات يوسف في مكان بين التجريد والتشخيص، أشكال شبحية غير واضحة المعالم، لكنها هيئات أشياء وأشخاص وأرواح من الحاضر ومن الماضي.

الأهل الذين ابتعدوا وكادت ملامحهم تغيب من الذهن، الأماكن والأشياء التي تآكلت صورها في الذاكرة، الأصدقاء الذين قتلوا أو غيبوا أيام النظام السابق، العراقيون المعذبون والأرواح القلقة إنها سفر عراقي وإنساني غني.

مقابلة مصورة لفلم وثائقي عن لوحات يوسف الناصر أجريت مع جودي بارومان الفنانة والكاتبة والمحاضرة الجامعية في الفن.


يوسف الناصر

ومادام الرسم بالنسبة إلى الناصر تمريناً، وتمريناً في اليأس ليس إلاّ، فإنّ النتائج التي سيحصل عليها ستأتي عن طريق الصّدفة بصورة عفويّة خلال تمارين الرسم، ولن تكون هذه النتائج نهائية بأيّ حال من الأحوال، بل مجرّد مادة تصلح للتقويض في تمرين قادم لليائس، ناهيك عن أن هذه النتائج، أيّاً يكن شكلها، سيكون مرحّباً بها، وسيغدو تسويغها والدفاع عنها سهلاً مادامت محض تمارين يأس.

إنّ تحوّل الرسم إلى تمرين هو ما يجعل الناصر يعمل بمواد بسيطة وبعدد محدود من عناصر الرسم، وهو ما يدفع به إلى مواجهة سطوحه مباشرة وإنجازها بسرعة قياسيّة، وكل هذا يجعل أعماله أقرب إلى تخطيطات أنجزت بحسّ كرافيكي واضح.

وبحسب طبيعة ردود أفعاله على مرجعياته البصرية يمكن تقسيم أعمال الناصر على قسمين، قسم اتسم رد الفعل فيه بالانفعال وكانت المسافة التي سلكها لتمثيل مرجعه البصري قصيرة استهلكتها الرغبة في إفراغ احتدام داخلي ثقيل.

ومعلوم أن هناك مسافة بين المرئي وبين تمثيله فنيّاً، وهذه المسافة تطول، في الغالب، لتعيش فيها الرؤية الأولى (الأصليّة) تحولاتها، وتحصل خلالها على حياة جديدة بصورة مختلفة.

وبالقدر الذي يستفرغ فيه يوسف الناصر انفعاله الطاغي واحتدامه الداخلي ويتخلّص منهما في عدد من اللوحات، تتهيّأ أمامه الفرصة ليرسم بهدوء وصفاء يسمحان له في عدد آخر من الأعمال بتأمّل المظهر الجمالي لمفرداته والاستجابة لمطالبها جمالياً.

وفي هذه الحالة نكون أمام القسم الآخر من أعماله، القسم الذي يدحض اليأس عبر تأمّل مفردات الجمال على سطح تصويريّ غُنيَ "اليائس" بتنظيمه بالخيال والعقل.

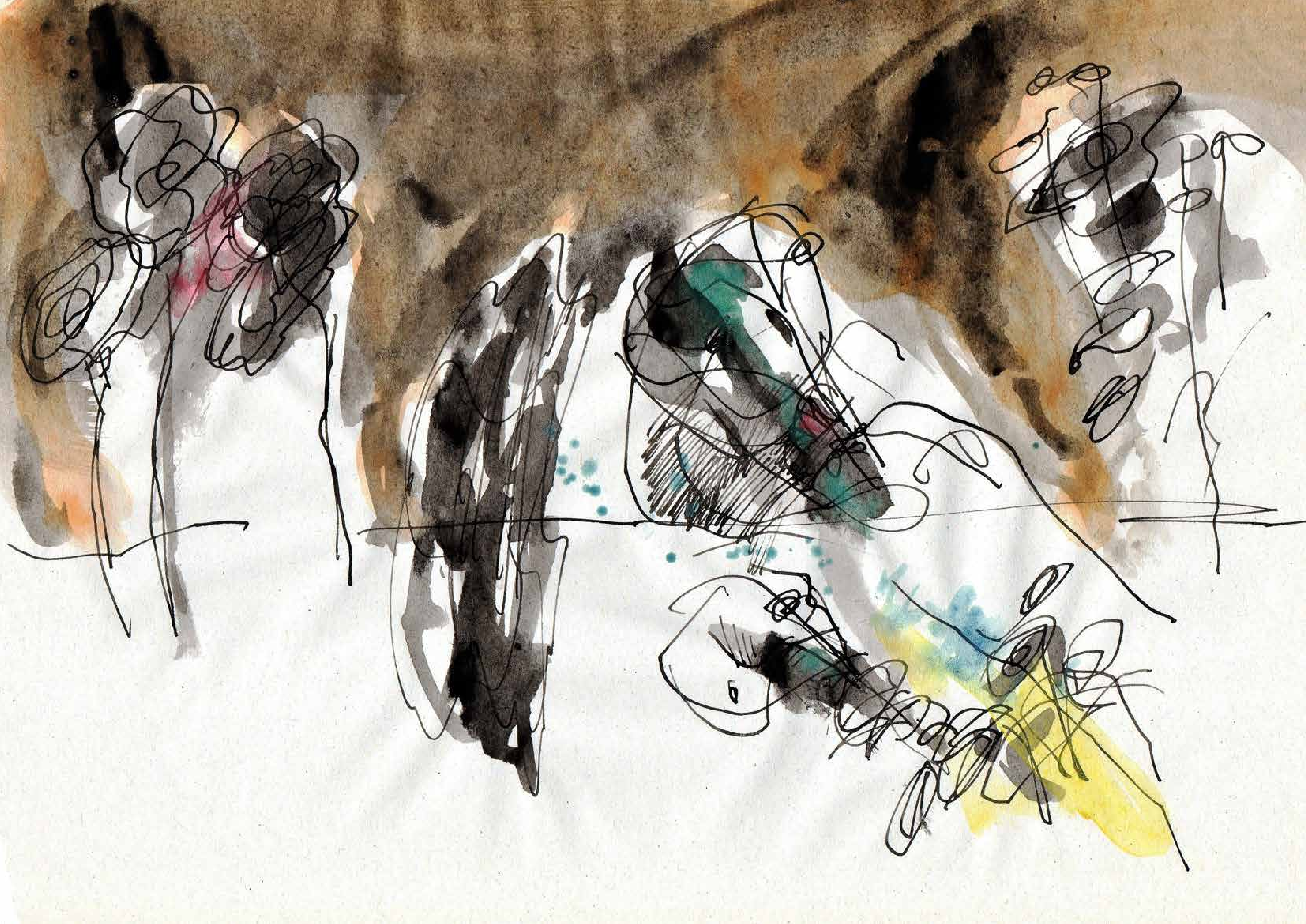
وسواء أكانت أعمال الفنان يوسف الناصر تمارين في اليأس، أم تمارين على الرسم بنفاد صبر، فإنها، جميعها، تتمتع بجمالية خاصّة هي جمالية الرسم بما يُشبه الإضرابَ عن الرّسم، وبتحويله إلى تمرين لا يُستنفد.

رسام وناقد من العراق


آخر مرة توقفت عن الرسم في هذا الكراس كان أثناء وفاة سلام
2.11.12











مقال

المرأة كلمة السر في الريادة الحضارية

فادي محمد الدحدوح

نظرة فاحصة معمقة عبر سجلات التاريخ الحافلة بالأحداث وذكريات العطاء والمجد المشرق، نجد دورا مؤثرا وعظيما حققته المرأة العربية عبر هذه النافذة، فكانت نموذجا مشرقا ومجدا من نور في جميع الأدوار المناطة بها داخل وخارج الأسرة، فهي المربية الماهرة، العالمة، الفقيهة، المرشدة، المعلمة، الشاعرة، الأديبة، والطبيبة التي تخيط الجراحات النازفة المرئية وغير المرئية، وصانعة أجيال أزهرت وأثمرت غراسا وأنضجت حضارة مشرقة في العديد من المراحل والعصور، وبرغم التحديات كافة، ما زالت تسطر المرأة العربية عظيم الإنجازات وأعظم معاني التضحية في المجتمع، نراها ليلا ونهارا تكدح وتكد وتساهم بكل طاقة تمتلكها في رعاية بيتها وأفراد أسرتها، فهي الأم القلب النابض حياة في كل طريق نسلكه، الزوجة الصابرة، الأخت الحانية، القريبة المشاركة، الرفيقة المعلمة، والعنصر الفاعل حياة في المجتمع، مما يجعل الدور الذي تقوم به المرأة في بناء المجتمع لا يمكن إغفاله أو التقليل من قيمته وخطورته.

لقد توقفت كثيراً عند اختيار عنوان يعطي للمرأة العربية والإسلامية مكانتها المتنامية وحقها المأمول، ويكاد من الصعب على فنان محترف مبدع أن يستطيع نقش مدى الصبر والعطاء والجمال اللامتناهي لعظيم دور المرأة العربية وتضحياتها، ولو أضفنا إلى ذلك الصبر الشامخ للمرأة في ظل التحديات التي تعصف بالأمة العربية والإسلامية لوجدنا أنفسنا أمام زهرة تنمية المجتمع، أيقونة العطاء، ميدان الحب والعطاء، روح المشاركة، أساس البنيان وقطاف الثمار، فالمرأة العربية في مجتمعاتنا هي الصورة الحقيقية الكلية للمجتمع، وهي المقياس الحقيقي للنظر إلى مدى التقدم والنهضة في المجتمع، فعند النظر إلى الرسالة المقدسة التي تؤدى من قبل المرأة العربية بكل معاني الصبر والأمل رغم عظيم الألم ومواجهة جميع التحديات وصولا إلى تأدية المهام الكبرى المتمثلة برسالة البناء والعطاء، من هنا نستطيع أن نقطف ثمرة بناء الأمة والمجتمع بشكل حقيقي تنموي، وبذلك يتكون الجيل الصاعد الجديد، وينشأ نشأة سليمة، فالمرأة التي تدرك حقيقة وعظيم دورها، وتلتزم بواجباتها على الوجه الأمثل، إنما تؤثر في حركة الحياة في وطنها تأثيراً بالغاً، يدفع به إلى فضاء التقدم والرقي والريادة الحضارية النشطة.

إذاً فالمرأة العربية هي الركيزة الأساسية داخل الأسرة، والمجتمع، ومن دون تعظيم دور المرأة والاهتمام بها لا يمكن حدوث التنمية الفاعلة في المجتمعات، ومجمل التحديات التي تواجه المرأة العربية كالعنف، الظروف الاقتصادية وغيرها، يتوجب أن يتم العمل من منظور تنموي وبتعاون كامل من كافة الجهات القيادية وصناع القرار ومؤسسات المجتمع لمعالجة تلك التحديات كافة، وتوسيع الدور التنموي للمرأة العربية داخل المجتمع، وعليه بإمكان المرأة النهوض بشكل أكثر فاعلية وتأثيراً إذا ما أعدت بصورة صحيحة للقيام بدورها المناط بها، لأجل المساهمة في بناء المجتمع بشكل قوي قادراً على التعامل مع متغيرات وظروف الحياة بشكل يحقق التنمية والمساهمة بكفاءة في عملية الإعداد والبناء، ومن هنا جاء سبق وتركيز الاسلام على بناء شخصية المرأة بشكل أصيل متكامل.

إن بروز المرأة العربية في العديد من المنابر الأكاديمية، التربوية، الاجتماعية والاقتصادية وغيرهما يعد في حقيقة الأمر تتويجاً للنجاحات المستمرة التي يتم إحرازها حتى الآن في عملية الكفاح المتواصلة الهادفة إلى تطوير وبناء المجتمع والمشاركة الفاعلة الحقيقية في عملية التنمية الشاملة، من خلال وجود المرأة العربية كعضو فعال في المجتمع العربي عبر فتح بيئة خصبة لعملية تمكين المرأة، وهذه هي المرأة العربية التي تسطر يوماً بعد يوماً ملامح الأفق الجميل، والمجد العظيم، والتضحيات التي تقوم بها بدءً من محيطها الأقرب أسرتها الصغيرة ومروراً بمجتمعها الخارجي ووصولًا إلى العالم أجمع، لتشكل بصمات واضحة في الإبداع والتفوق والريادة في كافة المجالات المجتمعية الثقافية والتربوية والاجتماعية والاقتصادية.

لا بد من التأكيد أن تعميق الاهتمام حول قضايا المرأة العربية في البحث العلمي يعتبر مقياسا حقيقيا ومركزيا لقياس تطور المجتمع من عدمه، فحدود تقدم مجتمعاتنا العربية والإسلامية مرهون بتقدم المرأة فيه، فلا يمكن تصور تقدم مجتمعاتنا تاركا وراءه نصفه الثاني في حالة تخلف وضياع وتهميش، وقد أثبتت التجارب الواقعية ما قدمته المرأة العربية من تضحيات عظيمة، وإنجازات كبيرة في العديد من الميادين رغم كل العقبات والتحديات وضعف الإمكانيات، وكم تحملت وصبرت وكافحت من أجل أن تشارك في صناعة حضارة مجتمعية مشرقة وتصنع جيلا واعيا يعزز ويقدر ويحترم المرأة ودورها العظيم في كل مرحلة من مراحل البناء والنهوض، ويمكنني القول بأن المرأة العربية هي الصورة المشرقة الكاملة عند النظر إلى المجتمع، فظروفها وأحوالها وخصائصها تنعكس فيها القيم الأساسية التي تحكم حركة المجتمع وتسير أموره، إنها خط الدفاع الأول، وكلمة السر في البناء والعطاء، ومفتاح الأمان والدفء ومنظومة التربية، وكفى بالأمهات العربيات كنموذج أصيل من شعب رائع، يتحملن كل شيء، يدركن أن الحزن والشدائد لا مفر منها ومستعدات أن يغصن فيها ليعبرن إلى الشاطئ الآخر بكل دفء وأمان.



باحث من فلسطين



مقال

الشبكة العنكبوتية والسرقات الأدبية

السيد نجم

ظاهرة السرقة الأدبية قديمة، لعل من أشهرها تلك التي رصدها ابن طيفور عام 280هـ في كتاب "سرقات الشعراء" عن سرقات البحتري من أبى تمام.. وكتاب "السرقات" لابن المعتز عام 296 هـ. ثم كتاب "ابن وكيع" عام 393 هـ "المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي" فأثبت سرقة المتنبي لما يقرب من خمسين شاعرا. حسب قول المؤلف.

لعل أبرزها ما ردده البعض عند المتنبي، كان يأتي على النص فيجاريه ولا يقترب من ألفاظه، وإنما كان يزيد الفكرة أو الصورة الشعرية جمالا فيتفوق على النص الأصلي ولذلك أدرجت سرقاته ضمن السرقات الأدبية المحمودة !

ولا تقتصر السرقات الأدبية على النشر الإلكتروني، بل قد يبدو عكسيا، حيث تنشر بعض المطبوعات الورقية ما يُنشر في المواقع الجادة على الشبكة، دون إذن أو تصريح، أو إشارة إلى المصدر.. (لا يخلو البحث عن السرقات من تنوع أشكال السرقات، كما في حالة سرقة الأبحاث العلمية ورسائل الدكتوراه والماجستير.. وسرقة الألحان الموسيقية، بل واللوحات الفنية مثلما فعل الفرنسي مارسيل دو شامب وإعادته رسم الموناليزا لدافنشي في عام 1919) والتاريخ يخبرنا عن عبدالرحمن بن خلدون وتسلله إلى رسائل إخوان الصفا دون إشارة للمصدر).

السرقة الأدبية وعلاقتها بالإنترنت

في السابق كان من يقوم بهذه الظاهرة يتم كشفه على الفور، مع إمكانية توقيع الجزاء المناسب (أقلها الفضيحة الأدبية)، بينما في وقتنا الحاضر هذا الأمر غير متاح حيث كثرة وسائل الإعلام وجهل بعض من يدير هذه الوسائل ساهم بشكل فعال في انتشار هذه الظاهرة وعلى الخصوص في مواقع الإنترنت

ففي أحد المواقع الأدبية على شبكة الإنترنت، وجد من الشعراء المبتدئين من يدعي أنه صاحب قصيدة جيدة، بينما هي من القصائد المعروفة للشاعر المعروف نزار قباني.

حقوق المؤلف في بيئة النشر الإلكتروني

تعددت وتنوعت أشكال انتهاك حقوق المؤلفين على شبكة الإنترنت، وشملت أنواعاً كثيرة من الأعمال الأدبية والموسيقية والأعمال المسرحية وأعمال الرسم وغيرها من المصنفات الأخرى، مما جعل المؤلفين والمبدعين يخسرون اعتباراتهم الفكرية وحقوقهم المادية، وشكل ذلك عائقا أمام استمرار الإبداع والتميز الفكري.

يبدو أنه مع سهولة النسخ مع قلة التكلفة وتزايد مستخدمي الشبكة فائقة السرعة، بدت مشكلة السطو على حقوق المؤلف من الأمور السهلة، وهو ما آثار السؤال حول كيفية المحافظة على حقوقه؟

تعريف حقوق الملكية الفكرية

"هي تلك الحقوق التي ترد على كل عمل إبداعي مبتكر أنتجه العقل البشرى في مجال الآداب والفنون والعلوم والصناعة والتجارة، وهى حقوق استئثار لمالكها الاستئثار بها قبل الغير مدة من الزمن، لقاء الجهد الإبداعي والمبتكر الذي مكنه من التوصل إلى هذا الحق" (حسب د. غالب شنيكات).

وقد عُرفت حقوق الملكية الفكرية لنشاط العقل البشرى منذ القدم، إلا أن الدور الذي تلعبه التقنيات الجديدة تضيف أهمية متزايدة لها، وهي على قسمين:

الأول: حق الملكية الصناعية والتجارية.. تلك التي تشتمل على الاختراعات، الرسوم والنماذج والمنتجات الصناعية، العلامات التجارية والصناعية والخدمية (ليست ضمن محاور البحث).

الثاني: حقوق الملكية الأدبية والفنية.. وهي المتعلقة بحقوق الإنتاج الذهني في مجالات



فؤاد حمدي

الفن والأدب والعلوم تلك التي تتصرف إلى الأداء الفني والأعمال الجماعية والبث الإذاعي.

وهي المشتملة على الرواية - القصة- الشعر- المسرحية - الصحف - قواعد البيانات- الأفلام - الموسيقى - اللوحات الزيتية - الصور- المنحوتات - مصنفات الهندسة المعمارية - الخرائط - الرسوم التقنية.

كما ينسب إليها: حقوق المثلين والموسيقيين في الأداء، وحقوق منتجي التسجيلات الصوتية والأقراص المدمجة.

من المؤلف؟

هو الشخص الذي أبدع المؤلف وحده، وقد يكون شخصا معنويا أو طبيعيا.. وقد يشترك أشخاص في التأليف.

الحقوق المعنوية للمؤلف

في انتساب المصنف إليه.. في تقرير نشر المصنف.. في إجراء أي تعديل على مصنفه.. في دفع أي اعتداء على مصنفه.. في سحب مصنفه.

ولا يحق لأي طرف الاستغلال المادي للمصنف إلا بإذن كتابي، مثل: استنساخ المصنف.. ترجمة المصنف.. التأجير التجاري للمصنف.. توزيع المصنف.. النقل إلى الجمهور في وسائل الإعلام. بالتالي فالمصنف المحمي قانونا: هو كل عمل مبتكر أدبي أو فني أو علمي أيا كان نوعه أو طريقة التعبير عنه أو أهميته أو الغرض منه.

شروط الحماية القانونية

أن تتوافر في المصنف.. صفة الابتكار.. تنصب الحماية على التعبير على أفكار المؤلف، لا على الأفكار المجردة.. تنصب على المصنفات المحددة بطبيعتها، سواء طبيعة أدبية أو فنية أو علمية.. وأخيرا تنصب الحماية على المصنف بعد ظهوره.

فيما تشمل الحماية المصنفات التي يكون مظهر التعبير عنها الكتابة أو الصوت أو الرسم أو التصوير أو الحركة: الكتب، المحاضرات والخطب والمواعظ، المسرحيات بأنواعها، الأعمال الموسيقية، أعمال الرسم والتصوير والنحت، الرسوم التوضيحية والخرائط وغيرها.

وعلى ما سبق، يقترح د. غالب شنيكات في دراسة له حول طرق الحماية التالية:

أولا: الحماية القانونية.. تعتمد على التحذير قبل الاستخدام، والمعاقبة بعد إساءة هذا الاستخدام.

ثانيا: الحماية التقنية: وضع تقنية تعيق إساءة الاستخدام من خلال مفاتيح إلكترونية أو كلمات سر.. الخ. (هذه وقفة عاجلة لموضوع شائك، لم تحسم الكلمة الأخيرة فيه).

وقد قسمت أخلاقيات استخدام الإنترنت إلى نوعين:

الأول: أخلاقيات استخدام الإنترنت بين المستخدم ونفسه.. وهي ترتكن إلى الوازع الديني والأخلاقي العام لمراقبة الذات، حتى يمكن تجاوز تلك النوعية من المشاكل.. مثل احترام الذات.. عدم تعريض الذات للأخطار.. عدم النظر إلى المحرمات وكل ما لا فائدة من ورائه.. عدم إضاعة الوقت عند استخدام الشبكة.. عدم الإضرار بالجسم وإعطائه الراحة الواجبة.. الخ.

الثاني: أخلاقيات استخدام الشبكة بين الشخص المستخدم وغيره.. سواء مع الجهاز "الآلة" أو مع أناس آخرين. وهو القسم الذي يمكن أن تُسن له القوانين، إلا أنه يبقى المحور الأساسي لتطبيق هذه القوانين هو الوازع الشخصي.

مثال ذلك احترام الملكية الفكرية للغير "intellectual property" مثل وضع المصدر للمعلومة والصورة وغير ذلك في إطار الاستخدام وتوثيقه بذلك. عدم سرقة أو نسخ أعمال الغير كالأعمال الإبداعية أو البرامج والخطط وغير ذلك. ففي مجال البرامج يقترح عادل الطلحي في دراسة له إلى العمل على استخدام المصادر المفتوحة أو المشتركة shareware وهو ما يشجع المتخصصين أو الهواة لإنتاج ما يناسبه من البرمجيات.

كما أن الحفاظ على الأسرار والخصوصيات بنشرها أو الاطلاع عليها مثلما يمارسه البعض بما يعرف hacking، وقد يصل الأمر إلى تخريب مصادر تلك المصادر المعلوماتية cracking.

وفى ضوء تلك الصورة العامة، كانت كل الاتجاهات القانونية والأخلاقية نحو دراسة ما يمكن تفعيله لتزكية الإيجابي على الشبكة، وتجاوز السلبي.

توصيات عامة جديرة بالملاحظة

- نشر الوعي بحقوق المؤلف والحقوق المجاورة في البيئة الرقمية للمؤلفين ومستخدمي شبكة الإنترنت.
- تفعيل الحماية القانونية لحقوق الملكية الفكرية في البيئة الرقمية (شبكة الإنترنت) وإصدار قانون عربي يضمن هذه الحماية في البيئة الرقمية.
- إيجاد مسؤولية قانونية على موردي خدمات الإنترنت إذا لم يلتزموا بوضع أنظمة تتضمن معلومات عن المشتركين معهم.
- إيجاد أنظمة عربية موحدة تتبنى وضع تدابير تقنية تمنع وتجرم التحايل عليها لحماية حقوق المؤلف والحقوق المجاورة لها في البيئة الرقمية.

تبني وتشجيع إنشاء جمعيات عربية إقليمية لإدارة حقوق المؤلفين والحقوق المجاورة في البيئة الرقمية ووضع قواعد وأنظمة لهذه الجمعيات.

- تجريم النسخ الإلكتروني من شبكة الإنترنت.
- تفعيل دور العقود في الحفاظ وحماية حقوق الملكية الفكرية في الفضاءات الرقمية.

تحديد القانون واجب التطبيق والاختصاص القضائي في منازعات حقوق المؤلف والحقوق المجاورة لها في البيئة الرقمية.

- تأسيس هيئة عربية لمتابعة التطورات الدولية القانونية والتقنية في مجال حقوق الملكية الفكرية.
- وضع قانون عربي خاص بالإنترنت والنشر الإلكتروني على شبكة الإنترنت.

ناقد من مصر

فؤاد حمدي

فكرة الإلهام

صبحة بغورة

يعتقد الكثير ممن يتأملون في أسرار مجال العمل الأدبي أو الفني أن ما يدفع الإنسان الأديب أو الفنان إلى الإبداع في عمله هي طاقة خفية دافعة له تميزه عن غيره قد خصه بها الله سبحانه وتعالى وينعم بها على من يشاء، ولكن هذا الرأي بقي محل جدال بشأن مصداقيته، فما هو الإلها، وكيف يوجه المبدع في لحظة إبداعه؟

***

النمو هو التغيير المستمر، والنمو الجمالي هو النمو المركب الذي تحدثه الطبيعة بغير إرادة من صاحبه، وهذا النمو المستمر هو المسؤول عن التغيرات التي تبدأ من العدم لتصل إلى أقصى ما يبلغه كمال التنظيم الجمالي المنسجم سواء في نمو الإنسان أم في مظاهر الطبيعة المختلفة، والسعي من أجل الوصول إلى مراتب الأشكال ذات القيم الجمالية العالية في تنظيمها وانسجام أجزائها لا تختص به الطبيعة وحدها، كما لا يختص به أيضا العمل الفني في ذاته، بل تظهر سماته ومعالمه بصورة أكبر وضوحا وتكاملا في التفكير والإحساس والإدراك، أي في كل ما يتّصل بنا من أسباب الحياة، وما يربطنا بالحياة من صلات.

يعتمد الإنسان في الحكم على أيّ عمل فنّي على حواسه، وبالتالي يصبح من الضروري بالنسبة إلى الفنان المبدع تربية حواسه وتدريبها على تنسيق علاقتها بالظواهر الكونية لتدعيم شخصيته الفنية، كما أنها تزيد من شعوره بالنمو الجمالي المطّرد الذي يظهر في عمله ليدل على جوهر نفسه، سواء في صراحة التفكير، أم في دقة الحس وسموّ الإدراك، أم في الأسلوب الذي يسلكه في التعبير عنها بفنه، وتتفاوت عناصر التعبير بتنوع الوساطات التي يستعملها الفنان مثل الكلمات أو الأنغام أو الخطوط والألوان، أو الحركات أو الإيماءات، والتنسيق الجمالي لا تحدد بدايته علامة معينة وليس لها تكوين خاص مصطلح عليه، بل يمكن أن يبدأ على أيّ مستوى سواء عن دراسة سابقة، أم في سياق العمل عندما يكون الفنان مستغرقا في تأملاته ومتأثرا بمعنى النمو الجمالي في عمله، وفي الوقت الذي يفقد فيه الفنان القدرة على تنظيم هذه العلاقة التي تربط تأملاته بالعمل الفني يهبط مستوى المعاني الجمالية وينعكس تأثيره في المجتمع طالما أن الفن ظاهرة اجتماعية لها تأثيرها الفعال في المجتمع الذي يعيش فيه الفنان، وتتنوع مظاهر التعبير وتتفاوت درجات تأثيرها بقدر تفاوت إحساس الفنان بالمعاني التي تتضمنها تلك التعبيرات.

لذلك فمن العبث أن نقبل الزعم بإنشاء قواعد وقوانين محددة يمكننا أن نخضع بها العمل الفني لكي يلتزم بها الفنان التزاما تاما، حتى يصبح عمله مقبولا وينال رضا الناس، فكل عمل فني قابل في ذاته للنقد المتصل بنوع العمل وبقدرة الفنان على التعبير بأسلوبه الخاص للكشف عن قيم جمالية ينفرد بها، وكل محاولة من شأنها ترتيب علاقات النظام والانسجام ستوصلنا حتما إلى افتراض قواعد جائرة وقوانين تستبد بعواطف الفنانين المبدعين أو بالمشاهدين القادرين على تذوق معاني الجمال في أشكاله متعددة المظاهر، كما ستقف سدا في طريق الخبرات الفنية والمحاولات التي يتميز بها فنان عن آخر، بل وستفسد كل محاولة فنية مبتكرة.

يقوم الفن حتما على أحد شيئين أساسيين أو عليهما معا وهما الرؤية البصرية الواعية، والرؤيا الخيالية الحالمة، وبين رفاهة الشعور وقوة الخيال يكون الفن هو اللغة التي تجسدهما لقدرته على تجسيم المعاني، ويتصل الخيال بالوجدان اتصالا يؤثر على الجهاز العصبي، والفنان لا يقنع بما يراه في الطبيعة من جمال بل يحاول بسبحات خياله ومن أعماق وجدانه أن يبتكر جمالا من نوع آخر يصور به خياله ومشاعره بأسلوب أو بشكل يثير الشعور باللذة وبالارتياح فتتذوق من خلاله النفوس بلاغة التعبير عن معان جمالية وشاعرية مدركة.

ويتبين لنا أن الفنان لا تقتصر مهمته على محاكاة الطبيعة لأنه يتعدى شكلها الظاهر إلى المعنى الذي تنطوي عليه وسيبقى الأمر



ابراهيم الصلحي

كذلك ما دام الحصول على الشبه في الصورة ليس هو الحد الفاصل بين الحي والجماد، فقد تدل الصورة على أشياء لا يسهل إدراكها عند رؤية الشخص بذاته، وحسن التعبير عن المعاني التي يبتغي الفنان الوصول إليها يكفل للمشاهد متعة التحليل النفسي لشخصية صاحب الصورة، لذا تراه في سبيل تحقيق هذا الهدف قد انفصل بفكره عمّا حوله، وبقي مشدوها أمام عرائس خياله، مستسلما لها، يتلقى صدق وحيه وإلهامه وفق المعاني التي ترتسم في مخيلته.

لا يمكن للفن مهما بلغت محاولات الابتكار فيه، أو أيّ شيء آخر يصدر عن نشاط ذهني أن يكون بمعزل عن غيره من الفنون لأن الفنون كلها حلقات متصلة في سلسلة نشاط الإنسان، والفن يبحث عن الجمال في الحقيقة، غير أن الحقيقة ليست دائما جميلة، ولإدراك المعني الخالدة في الطبيعة لا بد من نفس ملهمة غزيرة الشعور قوية الإدراك والملاحظة وعقل يجيد الاندماج فيما وراء ظاهر الأشياء محدودة الشكل الثابتة الوضع الضيقة المعنى، لأن الجمال لا تراه العيون المبصرة فقط بل لا بد لإدراك معانيه من معرفة وشعور، والعقل وسيلة المعرفة، فلا المعرفة وحدها تكفي وكذلك الشعور وحده لا يكفي.

فحين يشعر المرء لا بد له أن يعقل، ومن الناس من يتميز بالشعور المرهف والإحساس الرقيق فيدرك بهما الجمال في الطبيعة لكن تنقصه المعرفة، والمقصود معرفة كيفية صقل هذا الشعور وكيفية صوغه في قالب فنّي، والطبيعة ملهمة للفنانين توحي إليهم صورا ذات معان متعددة الجمال واختلاف شعور المعرفة عند الفنانين يولد الابتكار، والفنان يبتكر صورا مقروءة ذات معان جديدة فيها الكثير من عقله وروحه بقدر رؤيته وتفهمه لمظاهر الطبيعة.

كاتبة من الجزائر



أفاقت أوروبا مذهولة على طبول الحرب تدقّ على أبوابها، وهي التي خالت أن فتيلها انطفأ منذ سقوط المنظومة الشيوعية، وأن عهدا من السلام سيسود ربوعها بغير انقطاع، ولم تكن تتوقع إلا قليلا رغبة بوتين في لمّ شتات الإمبراطورية السوفييتية المندثرة، وإعادتها إلى سالف قوّتها، ولا نقول مجدها لأنها لم تخلف سوى الثكل والويل داخل الجمهوريات السوفييتية نفسها. ونسيت أوروبا أو تناست أن الحرب كامنة كمون النار في الحجر، لا يدري أحد متى تنقدح شرارتها، لسبب أو لآخر، فقد جُبل الإنسان على اتّخاذ كل ذريعة لشنها، وكأن وجوده على الأرض لا يكتمل إلا بها. والغريب أن الفلاسفة لم ينكبّوا على تحليلها إلا في القليل النادر، تاركين مهمة سبر أبعادها للعسكريين وخبراء الدراسات الاستراتيجية. من بين تلك القلة نجد مقاربات ثلاث لمفكرين فرنسيين هم على التوالي: روني جيرار، وروجي كايوا، وألكسيس فيلوننكو، نتوقف عندها لفهم ظاهرة الحرب ■

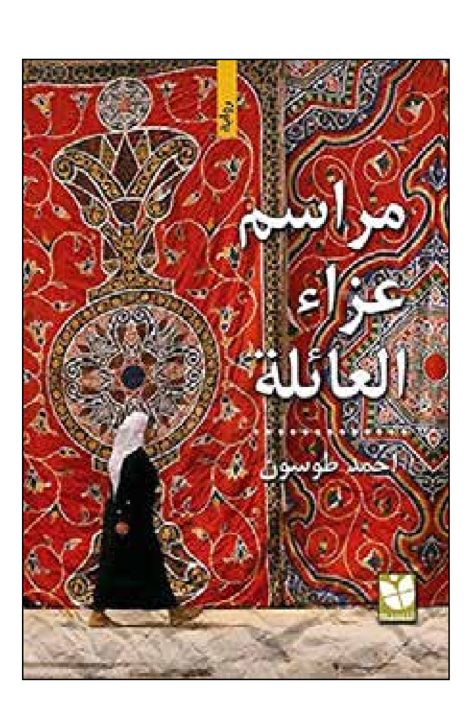
«الفلاسفة والحرب»

أبوبكر العيادي

تحولات السياسة والاجتماع في الرواية

"مراسم عزاء العائلة" لأحمد طوسون

حسن الحضري



تتناول رواية «مراسم عزاء العائلة» للكاتب المصري أحمد طوسون، بعض التحولات الاجتماعية والسياسية في النصف الثاني من القرن العشرين، ويروي أحداثها "جمال" الذي يكشف الكاتب عن اسمه بعد مئة صفحة من صفحات الرواية، وقد عاش جمال بعض أحداث الرواية، بينما يروي بعضها الآخر عن أبيه وأمه وبعض أقاربه.

في البداية يتَّخذ الكاتب من أسرة جمال نموذجًا للترابط الاجتماعي، موضحًا في الوقت ذاته الفقر المُدْقع الذي تعيش فيه هذه الأسرة؛ وهذا التوصيف الدقيق له فائدته في بيان التحولات الاجتماعية كما سيتضح في السطور اللاحقة إن شاء الله، يقول الراوي "أبي كان يجلس فوق كرسيِّه المنجَّد بالقطيفة البُنِّيَّة الباهتة التي تآكلت عند المسندَيْن، والذي أصبح مع السنين حِكرًا له وحده.. يشرب الشاي رغم تعليمات الطبيب له بعدم تناوله، يتصفَّح جريدة قديمة اعتاد أن يتصفحها كل يوم في مثل هذا الوقت من المساء وكأنها ما زالت تحمل الجديد من الأخبار؛ أمي كعادتها في حركة مستمرة بين صالة المعيشة والمطبخ وباقي الحجرات، ترفع أشياء وتضع أخرى وتعيد ترتيبها، أحيانًا صامتة وأحيانًا تنطق جملة أو أكثر، وأبي لا يجيب عليها، كأنه لا يسمعها، يكتفي برفع نظَّارته عن عينيه ومراقبة الأشياء الصغيرة تنتقل إلى أماكنها الجديدة، ثم يسترخي في مقعده ويعيد نظارته إلى عينيه ثانية؛ إخوتي يجلسون فوق الكليم الذي اشتريناه هذا الشهر ووضعناه فوق السجادة التي اهترأت، يلعبون الكوتشينة دون ضجيج تنفيذًا لأوامر أبي".

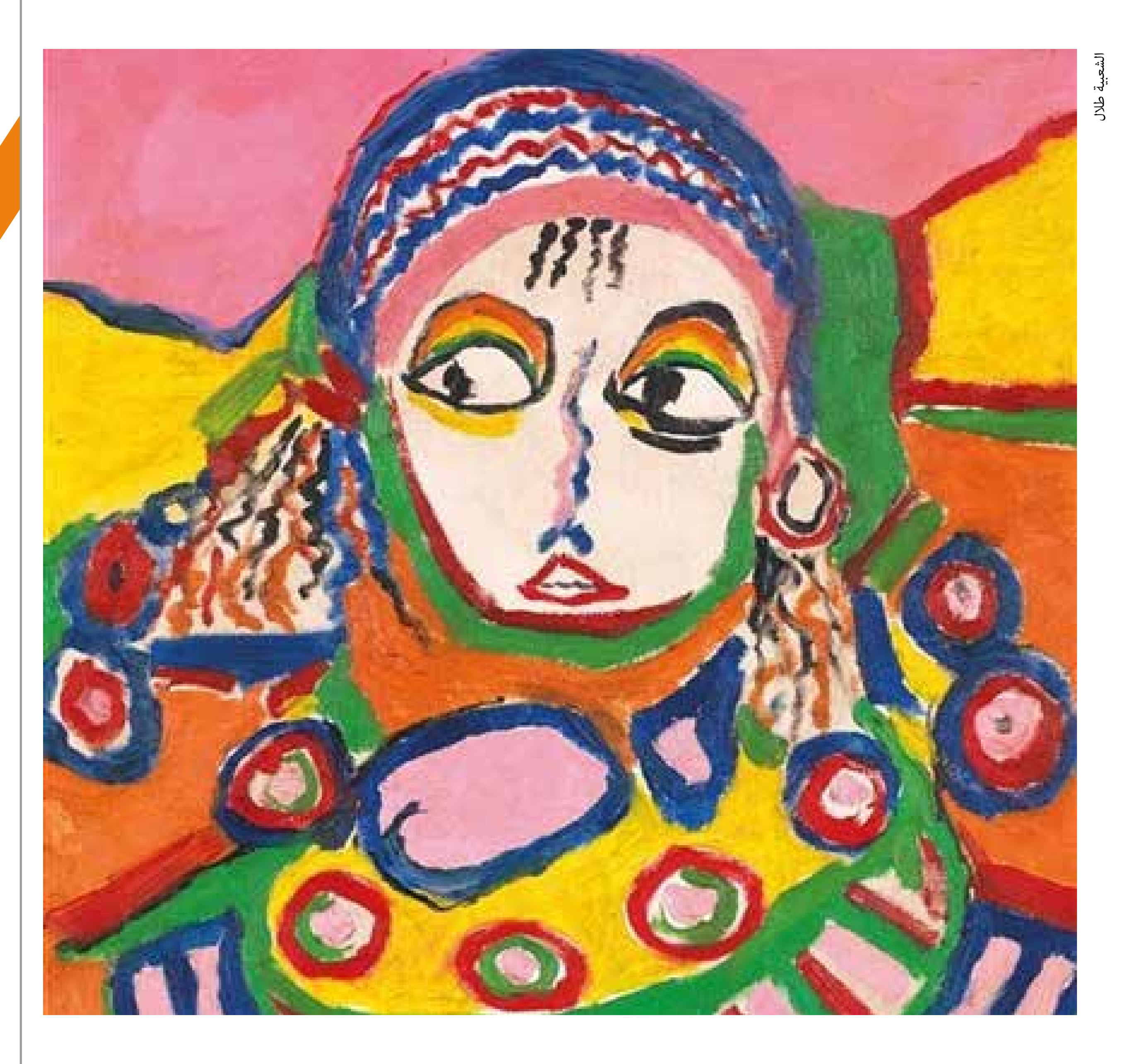
وفي موضعٍ آخر يتكلم عن أمِّه فيقول "تقول أمي: إنّ كل الأولاد والبنات الذين يلعبون معها كان لهم إخوة، إلا هي، السنون لم تداوِ شعورها بالوحدة، كلما غضبت منَّا أو من أبي؛ نسمعها تقول: إنها مقطوعة من شجرة، حتى البيت تهدَّمت حيطانه وأصبح خرابًا ولم يجد من يعمره بعد وفاة أبيها، كلما جاءت السيرة نحسُّ ألمًا حقيقيًّا يعشِّش في قلبها ويطلُّ من عينيها لا يريد أن يفارقها، لكنها في أحيانٍ كثيرة تتلقَّفنا بين أحضانها وتقول: إننا كل حياتها.. الأخ والأخت والأب والأم وكل الدنيا".

هذه الأسرة قد ورثت الترابط والتماسك، وحفظت تراث أسلافها؛ فالشيخ عبدالوهاب - جدُّ جمال لأمِّه - قد باع الفَدَّانَين اللذين كان يملكهما من أجل الإنفاق على ابن أخيه في الكلية الحربية تحقيقًا لرغبة شقيقه المتوفَّى، الذي كان يرغب قبل وفاته في إلحاق ابنه بهذه الكلية، لكن الابنة الوحيدة للشيخ عبدالوهاب لم تلقَ من أبناء عمِّها وفاء أو تقديرًا، لذلك نراها تقول "لكنهم ينسون فضل الشيخ عبد الوهاب عليهم".

التحول الاجتماعي بين أبناء العم

أبناء عم والدة جمال الذين رأوا المعاملة الحسنة من عمِّهم، الذي كان يجمعهم حوله ويقوم بأمورهم، ويبَرُّ أخاه - المتوفَّى - فيهم؛ قد تحوَّلوا عن هذه القِيَم والمكارم التي رأوها من عمهم، يقول الكاتب على لسان جمال متحدثًا عن خالته نجاة وهي ابنة عم أمِّه "مع كل إجازة تأتي خالتي نجاة لزيارتنا، وأولادها لا يأتون معها؛ يذهبون ليقضوا بضعة أيام في الإسكندرية أو رأس البر ولا يفكرون في زيارة أهلهم.. أمي تقول: إنهم لا يعرفون أهلهم.. أبي يقول: إنهم معذورون؛ تربَّوا في بلاد غريبة ولم يختلطوا بأحد".

وفي عزاء زوج خالته نجاة نجد صورة سيئة تنمُّ عن التَّحوُّل الاجتماعي الكبير الذي سيطر على نجاة وأولادها؛ فالأم لم تبلغ ابنها الأكبر بوفاة أبيه؛ حتى لا يتعب نفسه في السفر، وإذا كان حضوره لن يغيِّر شيئًا كما تقول أمه؛ فأين البرُّ بالأب والقيام بمراسم دفنه وعزائه؟ ولم يقف السَّخف عند ذلك الحدِّ؛ بل إنها وبقيَّة أولادها أساؤوا استقبال الناس الذين أتعبوا أنفسهم وحضروا من محافظةٍ بعيدة في الصعيد مجاملة لابن عمِّهم




الشعيبية طلال

إبراهيم الذي هو ابن أخت نجاة، جاؤوا يقدّمون لها ولأولادها واجب العزاء، فأساؤوا استقبالهم وطردوهم بنظراتهم، فعادوا إلى بلدهم قبل أن ينفضوا أيديهم من تعب السفر.

التحول الاجتماعي بين الإخوة

لم يقف التحول الاجتماعي عند هذا الحدّ من جانب نجاة وأولادها؛ فإنّ مساوئهم لا تنتهي، كما أنها ليست وليدة لحظتهم؛ لكنها أقدم من ذلك؛ فإن أبناء العمّ هؤلاء لم يحسنوا المعاملة فيما بينهم؛ فقد جَنَوا على أخيهم مسعد وتركوه فريسة لأخته نجاة، بينما كان التعاطف معه مِن قِبَل الغرباء الذين لا تربطهم به علاقة اجتماعية "اشتغل مسعد عند مصوِّرٍ يوناني في حي الحسين، وشرب المهنة على يديه، حتى اندلعت ثورة 1952، فرحل المصوِّر اليوناني عن مصر لعدم رغبته في العيش في بلدٍ يحكمها العسكر، وعاد مسعد يعمل بالتصوير في بلدته، ثم اشتغل في عمل الأختام، وبعد عامين اشترى الحجرة التي كان يعيش فيها وقطعة الأرض التي بجوارها، وغرس فيها نخلتين وبعض الأزهار، وكانت نجاة قد طُردت هي وزوجها فوزي من بيت أبيه، فلم يجدا مكانًا يعيشان فيه إلا عند مسعد؛ ترك لهما الحجرة التي ينام فيها وبنى كوخًا من الخشب لنفسه، ثم سافر فوزي إلى ليبيا، وأرسل إلى نجاة لتشتري أرضًا وتبنى بيتًا، فاستغلّت طِيبة مسعد، وقالت له: إنها تريد أن تهدم الحجرة وتبنى بيتًا كبيرًا بالطُّوب الأحمر والإسمنت المسلح؛ وأظهرت له مسكنَتَها وأوهمته أنها ستبنى بيتًا كبيرًا من ثلاثة أدوار، وأن الدور الأول كله له.. واستطاعت أن تخدعه، وإخوتها يرون ذلك ولا يتكلم منهم أحد، كل واحد منهم لا يفكر إلا في مصلحته".

فمن المفارقات في قصة مسعد أن الخواجة اليوناني صاحب أستوديو التصوير الذي عمل فيه مسعد، كان كريمًا معه وعلّمه فنون العمل ولم يبخل عليه، كما أن الرجل الذي باع الحجرة والأرض لمسعد، لم يلحّ عليه وتركه يدفع حين يتاح له المال، وهذه الأرض هي التي استولت عليها شقيقة مسعد بالحيلة والمكر، ثم تمادت في خداعه، وباعت هذا البيت الذي هو بيته، وأخبرته أن المشتري سيستلمه بعد أسبوع، ثم "مدّت يدها في حقيبتها الملقاة على أريكة إلى جوارها وأخرجت مظروفًا ووضعته أمامه، المظروف فيه خمسمئة جنيه، قالت له: ادفعها مقدّمًا لأيّ حجرة واسكن فيها.. أخذ المظروف وخرج دون أن ينطق، ولم يكلِّف أحد منهم نفسه ويقول له: مع السلامة".

هكذا المكر والخبث وقطيعة الرَّحِم، حتى إنه في عزاء فوزي زوج نجاة "حضر مسعد ليشاركهم في مراسم العزاء لكنه انصرف لعدم مبالاتهم به"، فهو كريم معهم حتى النهاية، وهم على النقيض من ذلك، حتى إنه حين مات؛ فإن (الغريب) الذي أخبرهم بموته، لم يجد لديهم مقبرةً يدفنون فيها مسعدًا، فدفنه ذلك الرجل في مقبرة عائلته، وكان متعجِّبًا من عدم حضور أحدٍ من إخوة مسعد؛ فأحدهم مضطر إلى السفر للخارج لتوقيع عقد مهم، وأخته عليَّة مريضة، ولو حضروا لن يكلِّفهم العزاء شيئًا؛ فإن مسعدًا ترك مع (الغريب) مبلغًا من المال ليتصرف به إن مات.

ويعرض الكاتب مثالًا آخر لقطيعة الرَّحِم وسوء الخُلُق؛ فحين وصلوا إلى البيت الذي كان يقيم فيه مسعد - وهو بيت ذلك الغريب الذي أخبرهم بوفاة مسعد، وكان مسعد قد استأجر منه حجرة يسكن فيها - حدّثهم الغريب عن أحد السكان في بيته "الحاج محمود يعيش أيضًا وحيدًا، كل واحد من أولاده في بلد، ولم يَعُدْ أحد يسأل عنه، منذ عامين أكرمه الله وحجَّ بيت الله هو وزوجته - رحمها الله - لكنه مسكين؛ المرض ثَقُل عليه ولم يَعُدْ يستطيع الحركة"، وكأنّ الرجل يخبرهم أن الدنيا بها كثيرٌ ممن جفاهم أقاربهم وذَوُوهم كما حدث لمسعد.

ويبدو أنهم جميعًا قد ظلموا مسعدًا، حتى أسرة جمال؛ فإنهم حين جاءهم خبر وفاة مسعد.. "سارعت عيوننا تتلمَّس الطريق إلى الغريب صاحب الدَّقَّات التي أغضبت والدي، توقَّعنا أن تكون ثرثرته عالية كدقَّاته، لكنّنا لم نسمع شيئًا، همس في أذن والدي كأنه تعمَّد ألا نسمع شيئًا مما قاله، بدا مرتبكًا وحائرًا كأنه يحمل أخبارًا ثقيلة على النفس، لا يعرف كيف يقولها.. انتهى من همسه، حدق أبى في عينيه وبادله كلمات لم نسمعها أيضًا، فاستعادت ملامحه الهدوء"، فالواضح من هذه الصورة التي رسمها الكاتب ومن السِّياق العام لأحداث الرواية أن (الغريب) الذي طرق بابهم قد أخبرهم بوفاة مسعد، وكان حائرًا مرتبكًا؛ ظنًّا منه أنه سيخبرهم خبرًا محزنًا، لكنه عرف من كلام والد جمال وطريقته أن الأمر يسيرٌ جدًّا وليس فيه ما يُحزن؛ إذْ لا مكانة لمسعد عندهم! حتى عندما اتصل الأب ببعض أقاربه أو أصدقائه يخبرهم بوفاة مسعد "وسمعناه يتحدث إلى أحدهم عن انشغاله في أمور كثيرة؛ الظروف الصعبة التي يواجهها في عمله والتي تجعله لا

الشعيبة طلال

يلتفت حوله، حالته الصحية التي تتدهور.. بعدها أخبره أن مسعدًا مات، وأن أحدهم حضر وقال: إنهم يريدون أحدًا ليتسلَّمه ويقوم بإجراءات الدفن".

وبعد أن انتهى الدفن ذهبوا إلى حجرة مسعد بصحبة صاحب البيت، فوجدوا بها صورًا كثيرةً كان قد التقطها لهم في مراحل حياتهم السابقة.. "الله يرحمك يا مسعد.. قالها أبي طويلة وممطوطة، كأنه يكتشف للمرة الأولى وفاته، وكأنه تذكَّر أن الميت – الذي يرونه مخبولًا – يستحق الرحمة لأجل هذه الصور التي حفظ لهم بها ذكرى أيام ولَّت ولن تعود"، فكأنهم لم يشعروا بوجوده بينهم حين كان حيًّا، ولم يفتقدوه حين مات، ولم يتذكروه إلا بتلك الصور التي سجَّل بها مراحل من حياتهم.

مظاهر التفاوت الطَّبقي

الحديث عن الجانب الاجتماعي في حياة الناس، يقترن في الأغلب الأعم بذكر الطبَقيَّة بما فيها من تفاوتٍ أو توافقٍ؛ وفي هذه الرواية تبدو لنا مظاهر التفاوت الطبقي من خلال الوصف الدقيق الذي ذكره الكاتب لمنزل نجاة في القاهرة، ومنازل البلدة الصغيرة التي تعيش فيها أسرته، وكذلك الحجرة التي استأجرها مسعد بعد أن خدعته أخته نجاة وباعت منزله الذي استولت عليه.. حين ذهب مسعد إلى شقَّة أخته نجاة في القاهرة "الشَّقَّة لم تكن مثل ما نعرفه من شقق أو بيوت؛ كانت أشبه بقصور أمراء وأميرات الخيال؛ السجاد العجمي من القطيفة الخالصة، تغوص فيه قدماه رغم أنه يسير على أطراف أصابعه، التماثيل والأنتيكات التي جمعها أبناؤها من بلاد العالم، أحواض سمك ونافورة تتوسط الشَّقَّة، ربما كانت أكبر من تلك التي تتوسط ميدان بلدنا، وفي الأركان أشجار وأزهار ظنَّها طبيعية، وأثاثٌ لم يَرَ له مثيلًا من قبل.. هو يعرف أنها غنيَّة، ولكن لم يتصور أن تكون بهذه الدرجة من الثراء".

أما الراوي (جمال) فإنه يعيش في "حارة ضيِّقة رطبة تنتشر بأرضيتها الترابية بثُور من الطين المتجمد، تصلها بعد أن تمر على أكثر من حارة تشبهها، حتى تظن أنها نفس الوجوه الكالحة المرهقة، نفس النسوة بجلابيبهن السُّود، يَسِرن في الشوارع يحملن في جعبتهن وجع النهار وينثرنه على الشفاه مع البسمات وتحيات الطريق، الرجال يلملمون تعب النهار مع الحكايات، يفترشون الأرض الرطبة أمام البيوت التي رشَّتها النساء بالماء المشبع برائحة النعناع بمجرد أن توارت الشمس خلف البيوت".

وكذلك المكان الذي استأجره مسعد وأقام فيه بعد أن سرقت أخته بيته وباعته.. "البيوت واطئة من طابق واحد أو طابقين أو ثلاث، ذات أسطح شائهة، غطَّتها عشش الصفيح والخشب والجريد، وأطباق صغيرة لاستقبال الإرسال التلفزيوني".

سيطرة الإهمال والجشع

تعرض الرواية أيضًا نماذج من الإهمال المتفشِّي في المجتمع؛ كقول الراوي "إلى وقت قريب كانت أرض المستشفى بها حديقة كبيرة تكسوها الخضرة والأزهار الزاهية، قبل أن يستغلها الأطباء كجراجٍ لسياراتهم".

وقد صاحَب هذا الإهمال بعض أنواع الجشع "أبي يقول: إن المستشفى نظيفة لأنه لم يَعُدْ أحدٌ يرتادها، العنابر شبه خالية، ولم يَعُدِ العلاج مجَّانًا، صيدلية المستشفى لا علاج بها، العلاج يشتريه المرضى من خارج المستشفى، من الصيدلية القريبة منها، يقولون :إنها مِلك زوجة مدير المستشفى، يتعمد ألا يوجد علاج بصيدلية المستشفى ليروِّج لصيدلية زوجته".

الفوضى الأمنية

تطرَّق الكاتب أيضًا إلى ظاهرة لها أهميتها الكبيرة؛ وهي ظاهرة الفوضى الأمنيَّة التي تعاني منها بعض المجتمعات بحسب طبيعة الأنظمة السياسية في كل مجتمع؛ فالأنظمة السياسية حين تُبتَلى بالجهل والفشل؛ يدفعها الخوف إلى التَّحصُّن بأجهزة أمنيَّة في مِثل طبيعتها من الجهل، لا تدرك ما تفعله، ولا تريد أن تدرك شيئًا سوى أنها تحمي النظام السياسي الذي جاء بها، وتسير على غير هُدًى، تنظر إلى الناس جميعًا باعتبارهم أعداء لذلك النظام، فتوجِّه التُّهم وتقوم بالاعتقال والحبس دون مبرِّرٍ غير ذلك المبرر الوحيد الذي تضعه نصب أعينها؛ وهو أنها موكَّلة بخدمة النظام الذي منحها سلطاتٍ وصلاحياتٍ لا تستحق شيئًا منها؛ ومما فعلته تلك الأجهزة في أحداث هذه الرواية أنها أرسلت إلى والد جمال ليذهب إليهم، فلمَّا ذهب "تركوه في غرفة لا يدخلها الهواء، ولا يجد بها أحدًا يسأله عن شيء، كلما التفت ناحية الجدران استشعر عيونًا ترقبه وتعدُّ عليه أنفاسه، ثم سألوه عن أشياء كثيرة لم يعرف سببًا لاهتمام الحكومة بها، وزادت من هواجسه ومخاوفه، حتى تسرّب إليه إحساس بأنه مجرم خطير يهدِّد أمن الوطن، رغم أن سبب استدعائه هو السؤال عن مسعد الذي تم اعتقاله لأنه أراد هو ورجل آخر اسمه مرزوق أن يخلِّصا شحاتة (اللص)



الشعبية طلال

الذي وضعه الخفر فوق حمار وداروا به في الشوارع؛ حيث طلب مرزوق منهم أن يكتفوا بعقابه العادل، وتَبِعه مسعد، فتمَّ القبض عليهما".

وفي موقف آخر "الأستاذ محروس زميل أبي في العمل كان في طريقه لزيارتنا، قابلته العربات السوداء المصفحة في الطريق وأخذته معها كما كانوا يأخذون كل من يقابلونه في الشوارع، قال لهم الأستاذ محروس: إنه خرج ليزور أبي كعادته بعد صلاة العشاء ليلعبا الطاولة ويتبادلا الأحاديث والحكايات مع فنجان القهوة؛ لم يسمعه أحد، وظل معتقلًا ستة أشهر، وبعد خروجه من المعتقل لم نَعُدْ نراه كثيرا؛ حيث أصبح لا يخرج من بيته بعد عودته من عمله إلا لظروف قهرية".

كاتب من مصر

تحطيم سرديّة القاهرة المحفوظية في "ماكيت القاهرة"

محمود خيرالله



لا أعرف حقيقة لماذا تذكرت وأنا أقرأ رواية طارق إمام الجديدة "ماكيت القاهرة". القائمة الطويلة لجائزة "البوكر العربية 2022". قصة بناء محمد علي باشا وأولاده مدينة القاهرة التاريخية قبل نحو مائتي عام، وهي المدينة التي يُفترض أن "ماكيت القاهرة" مكتوبة في وداعها، ففي النصف الأول من القرن التاسع عشر فشل محمد علي باشا في استعادة استقلال مصر عن السلطان العثماني، وقد انتهت طموحات الباشا الألباني الخاصة إلى الاستعاضة عن الدولة العثمانية التي كانت تنهار حينذاك، بغيرها ولو على نحو مُصغّر، فكانت مدينة القاهرة، التي كبُرت ونمَت وهي تتوق إلى مدينة أخرى، وجرت محاولات تثبيت روح الحداثة المستوردة فيها خلال قرنين من الزمان، إلى أن أصبحت "القاهرة" الآن على أعتاب إعلانها مدينة من الماضي بدأت حكاياتُها وأشباحُها الغريبة تتسلل بخفةٍ إلى شرايين الأدب.

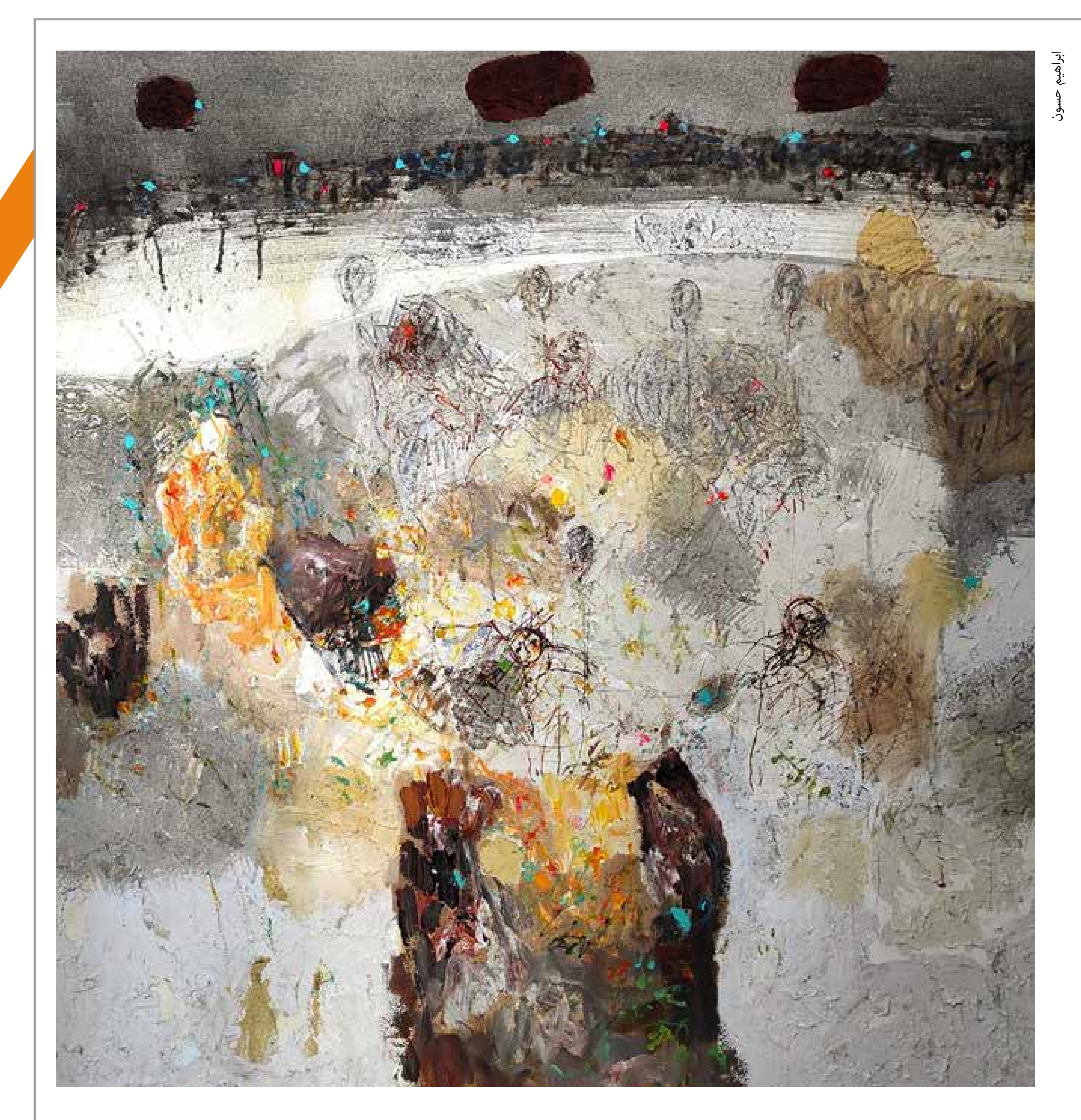
لا أعرف إذا كان سبب هذا الربط بين مدينة الرواية "القاهرة 2045" ومدينة الباشا الذي رحل عام 1848، هو فقط أنهما تأسستا كهيكل مصغر "بديل" عن مدينة أخرى أكبر وأكثر حقيقيّة، سواء في ذلك مدينة الرواية التي فرضتها قواعد اللعبة الروائية، أم مدينة الباشا الذي كانت تحكمه قواعد اللعبة الاستعمارية في تعاملاته مع الدول الكبرى، وفي النهاية انتهت مدينة الرواية إلى خلاء وصحراء ولا شيء.

على أيّ حال، أنا ممن يعتبرون تجربة طارق إمام الروائية واحدةً من أكثر التجارب الجديدة إدهاشاً وتعبيراً عن جيل جديد في الكتابة، تخلّص من إرث "الحكاية المحفوظية" بزمانه ومكانه التقليديين، وبات قادراً على أن يخلط في كتاباته الأمكنة والأزمنة خلطاً عجيباً يقول الكثير عن واقعنا بطريقة تختلف عن أسلوب "الحكاية المحفوظية" وسرديتها الواقعية المتقنة زماناً ومكاناً، بحيث يتخطى طارق إمام الماضي في الرواية إلى الحاضر في لحظة كتابة الحدث، فيما يوحي زمن المستقبل بسرد القصة في اللحظة الراهنة، في عملية تجريبية متشابكة الجذور، تأخذ القارئ إلى تفاصيلها التي لا تتوقف عند طرح أسئلة تشبه. إلى حدٍ كبير. أسئلة واقعنا الحي.

على غير المعتاد في أعماله السابقة، تنطلق رواية طارق إمام الجديدة "ماكيت القاهرة". الصادرة عام 2021 عن "منشورات المتوسط" إيطاليا. من لحظة محددة في الزمان والمكان، بانطلاق "ثورة 25 يناير 2011"، في "ميدان التحرير" التي شهدها قلب العاصمة المصرية، مقدمةً وداعاً روائياً غير تقليدي للمدينة التاريخية "القاهرة"، التي وصلت في نهاية الرواية إلى أن أصبحت صحراء جرداء مبلطة أرضيتها بكتاب واحد، يتكرر بشكل لانهائي من النسخ، وعلى الرغم من أن "القاهرة" لا تزال عاصمة مصر إلى اليوم، إلاّ أن الرواية نعتها كمدينة غابرة مُطفأة لم تعد مدينة الأيام الخوالي، بل جاءت. في هذه الرواية. مدينة فقدت هيبتها أمام ماكيت مصغّر لها، بحيث تضاءلت تدريجياً إلى أن صارت صحراء نحو عام 2045.

بهذه الرواية، يُدشّن طارق إمام على ما يبدو. ونحن على أعتاب اقتراح عاصمة جديدة لمصر. موجةً من الروايات التي يمكن أن تُكتب مستقبلاً عن تلك المدينة البالية التي تُدعى القاهرة القديمة، والتي شاءت الأقدار أن ينتهي دورها التاريخي في اللحظة التي انتفضت فيها ضد نظام الرئيس الأسبق حسني مبارك 2011، ومن ثم تدور "ماكيت القاهرة" حول حياة. أو فَنّاء. عدد من صناع مشروع فني بعنوان "ماكيت القاهرة"، وهم مجموعة من النخبة الثقافية، ينضمون للعمل ضمن إنجازات "جاليري شغل كايرو" الغامض، الذي يسعى لاستعادة مدينة منتهية الصلاحية، عبر استنساخ المدينة بدقة في ماكيت مُصغّر يمكن التجول فيه خلال عدة دقائق.

من خلال عمل هذا الجاليري يظهر في الصورة "مبادرة جرافيتي القاهرة العنيف"، ومشروع "تحدي 24 ساعة كوميكس"، وهي مشروعات تشير إلى مدى تمسك السلطة وقتها بإدارة الذوق العام، وهي الظاهرة التي عانت منها القاهرة. واقعياً. وعانى منها عدد من الفنانين والرسامين،


ابراهيم حسون

الذين كانوا يؤكدون برسومهم الجدارية المعبِّرة قرب الميادين العامة في القاهرة أثناء الثورة على تلك الطاقة الهائلة الكامنة في الفن، تحت شعار مستعاد "يحيى الفن الهابط"، وطبعاً طاردت السلطات هذه الرسوم بالمحو دائماً، كما تم القبض على عدد من هؤلاء الفنانين.

هنا لا يتناص طارق مع روايتين عالميتين مثلما فعل في مغامرته الروائية السابقة "طعم النوم" 2019، لكنه يتناص هذه المرة مع الواقع، مقدماً أكثر من حكاية داخل الرواية، بمعنى أن العالم يدور داخل صالة واسعة تمتلئ بالمرايا، يتلصص فيها الراوي . الذي ينتمي إلى النخبة . على القاهرة كمدينة قديمة محتضرة، وعلى المشروع كعمل حداثي غامض ومثير للريبة كونه مشروعا غير ربحي ينتهي بالتدمير الذاتي للأعمال الفنية، جنباً إلى جنب تدمير القاهرة كلها، فهناك دائماً من يتلصص على أصحاب المشروع وتحديداً مديرته "المسز". التي تمثل السلطة الأمنية أو السياسية . والتي تتلصص بدورها على سكان الماكيت وصنّاعه وكائناته الدقيقة، كما أن سكان الماكيت أنفسهم سرعان ما يتحولون إلى متهمين ومن ثمّ إلى سجناء بصورة ما، لكنهم يستطيعون التلصص على بعضهم أيضاً، رغم اختلاف الأزمنة بينهم، كأن الحكاية تدور داخل متوالية ثلاثية يحكمها منطق الانكشاف والتعري عبر ثلاثة أمكنة وثلاثة أزمنة:

يُسهم "أوريجا" في تنفيذ "ماكيت القاهرة" 2020 الذي ينتج ساكنيه وبينهم "نود"، ونود تصور ماكيتاً أصغر داخل ماكيت أوريجا، هو القاهرة 2011، الذي يمثل "بليباردو" أحد شخصياته، عبر الدوائر الثلاث المتداخلة يستبدل التعاقب الزمني الأصلي للحكاية بتداخل مكاني، يجعل الحكايات الثلاث تتحقق بالتوازي.. لتنهض قصة أسرة واحدة في علاقتها بـ "جاليري شغل كايرو" عبر ثلاثة أزمنة"، هكذا يلخِّص طارق تيماته في "تعقيب" ينهي به الرواية.

ترنيمة الوداع

الحق أنها المرة الأولى للكاتب طارق إمام التي يجعل فيها من مدينة القاهرة أرضاً لحكاياته، كما أنها المرة الأولى . أيضاً . التي يُلامس فيها بروايته الواقع "السياسي والاجتماعي" لحدث تمَّ في زمان مُحدد، وفي مدينة محددة، سبق أن احتلت مكانتها المركزية في الأدب العربي، خلال القرن العشرين منذ شغلت حكاياتها "صاحب نوبل الرواية العربية" نجيب محفوظ، ابن أحياء "مصر القديمة"، والذي حفر صورتها وشخصياتها في رواياته: "أولاد حارتنا" و"زقاق المدق"، و"ملحمة الحرافيش" و"الثلاثية"، كأعمال كلاسيكية تعتبر "القاهرة القديمة" مِعقلاً لأحداثها ومجالاً لحركة شخوصها، ومحفوظ هو الاسم الأشهر بين رواد الرواية المصرية الذي اهتم بالقاهرة، إلى جوار كاتب كبير آخر مثل يحيى حقي، ابن حي السيدة زينب العريق وصاحب الرواية الأشهر "قنديل أم هاشم".

طبعاً لا أقصد أنه يمكن دراسة "ماكيت القاهرة" بوصفها النقيض الأدبي لأعمال نجيب محفوظ، فطارق لا يتعمَّد أن يهدم نمط "الحكاية المحفوظية" التقليدي، لأنه انهدم من تلقاء نفسه بسقوط الأبنية الاجتماعية وأنماط العلاقات التقليدية التي كانت سائدة في عصر محفوظ ومدينته، هنا يشبه طارق نفسه ومستقبله بحيث يخلط الأزمنة التي تدور فيها الحكايات خلال النصف الأول من القرن الحالي مستشرفاً نحو ربع قرن من المستقبل، فيجعل المجال مفتوحاً لتفاعلات "ما بعد حداثية"، لم تكن سائدة في عصر محفوظ، وبالطبع لم تكن جزءاً من حكايته، حيث يدخل "ماكيت القاهرة" فاعلون غير موجودين في المكان، من خلال الهواتف أو "الحوائط التي تتحول إلى شاشات متصلة بكاميرات مراقبة . مثلاً"، في عمل تقوم بنيته على الحكايات المتداخلة لأبطاله الفنانين المغتربين والمفقودين بصورة ما: "أوريجا" و"نود" و"بليباردو".

طبعاً يبدو من العبث مقارنة القتل عند محفوظ مثلاً في "ملحمة الحرافيش"، بقتل بطل "ماكيت القاهرة" والده طفلاً برصاصة من إصبع خياله، وبينما كان القتل في زمن الفتوات يتضمن مصفوفة من القيم الموروثة يُفترض أن يرعاها الفتوات، جاء في "ماكيت القاهرة" مجانياً وسهلاً و"سائلاً" لدرجة أنه صار في متناول خيال الأطفال أيضاً، فقد قتل الطفل والده بمجرد التفكير في ذلك، بحيث يمكن أن تلمح بسهولة مفهوم سيجموند فرويد عن "عقدة أوديب" المستوحاة من "أسطورة أوديب" الإغريقية، وهي العقدة النفسية التي تصيب الذكر بحب والدته والغيرة عليها من أبيه، إلى درجة قتله، لكنه قتل يتوافق مع الموقف من "الحداثة البرانية" أو الهجين، والتي فرضت قسراً على المصريين وأنتجت. بالتالي. نمطاً من الاختلالات تظهر في الكثير من لحظات الرواية، فهذا الرجل الذي قتله طفله لم يكن في الحقيقة والده البيولوجي، بقدر ما كان والده الاجتماعي "إذا صح التعبير"، أما والده البيولوجي فهو مجرد شبح يسكنُ في مرآة.

في حين تحمل الرواية في عنوانها اسم المدينة القديمة، وتعتمد على الكثير من معالمها في الواقع الحي، لكن المكان الذي يسكنه "جاليري شغل كايرو" في "قصر شامبليون" قرب ميدان التحرير لا يبدو مكاناً واقعياً في الرواية، في الواقع هو كتلة غامضة و"منسية"، تشيع جواً من الغرابة، ويمكن أن تدور فيها أحداث رواية عجيبة فعلاً، فالقصر لايزال مهملاً، شاهداً حياً على تلك الثمرة الواقعية النادرة التي ينطلق من غرابتها خيالُ الكاتب.

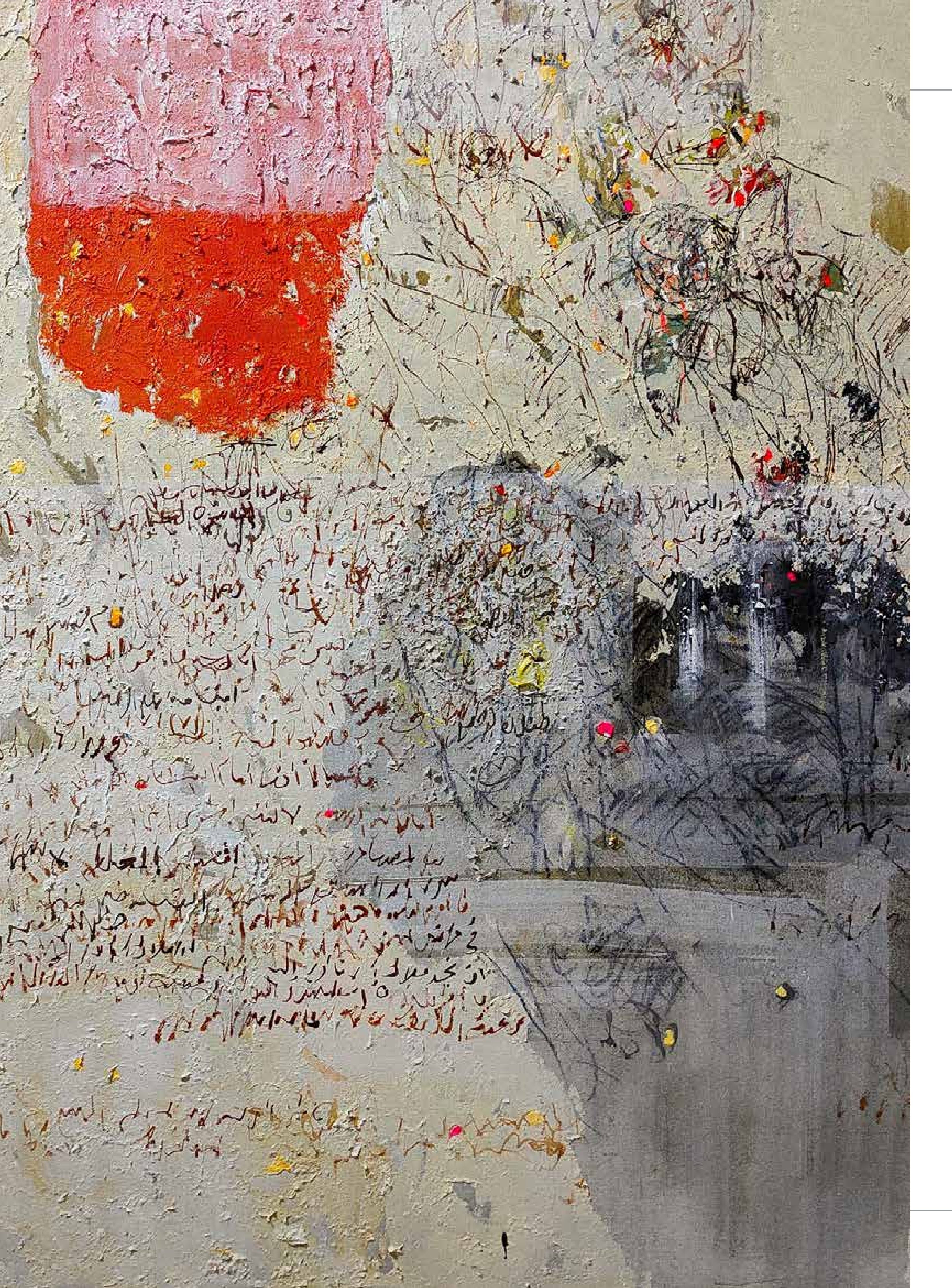


ابراهيم حسون

المفارقة، أن ذلك القصر الأثري الذي تدور فيه حكاية طارق إمام والذي تدور في حديقته حكاية "جاليري شغل كايرو" وتنبثق داخله تلك النسخة المصغرة من المدينة، لا يمثل كمكان في رواية طارق سوى وسادة يتكئ عليها فقط، كلما احتاج إلى ذلك، لكنه يخوضُ في سردية أخرى تخصه، حيث تحول هذا القصر إلى سجن بشروط ميسرة، تقوم عليه مؤسسة عقابية تشترط إدارة الأجساد التي تسكن فضاء القصر والتلصص عليها، حيث السلطة لا تستطيع أن تتعامل مع الإنسان سوى كجسد فقط، لكي تتمكن من السيطرة عليه، ليصبح جسدًا خاضعاً، وهكذا يتم اختيار مجموعة من الفنانين الذين حضروا الثورة وأسهموا فيها بطريقة ما . بكل ما يحملون من نفور وكراهية للقيود . لإقامة مشروع فني داخل هذا "القصر . السجن"، بتحديد إقامتهم فيه طوال مدة المنحة، مستغلاً هذه المساحة العبثية . التي تشبه كثيراً مآلات الربيع العربي . داخل اللعبة الروائية التي يقدمها.

معزوفة ضد القباحة

أكثر من مدينة قبيحة يقدمها طارق أولاً في "القاهرة القديمة" . منتهية الصلاحية . التي يهرب منها الفنانون ساعين إلى الاختفاء في ذلك "السجن الصغير" الذي تحكمه "المسز"، ثم المدينة المصغرة التي تتسم بالقباحة والنفور أيضاً، كونها صورة طبق الأصل من مدينة أكبر قبيحة بدرجة أسوأ، تحمل سمات تعرفها المدن


إبراهيم حسون

الملعونة التي تقع في الواقع على الأطراف الجنوبية للرأسمالية، المدن التي تعيش . مثل غيرها من مدن هذه الفئة . تحت وطأة كل ما في "الحداثة" من هيمنة وتكريس للتشابه والتناسخ المفرط في الأزياء والألوان والبنايات، مدينة تعرف معنى "الاستغلال" و"عدم التكافؤ" المفروضين من قبل منظري العولمة على مُدنِ الأطراف المظلومة، القاهرة هنا مدينة رأسمالية تعيسة مُبتلاة بقيم "الحداثة البرانيَّة" غير الأصيلة، وفّرت فيها سياسات النيوليبرالية قبل العام 2011 وبعده أجواء الاغتراب والتفكك الاجتماعي والقتل والعاهات والمطاردات التي تسيطر على أجواء الرواية، حيث زاد الاحتقان السياسي على أرضية مطالب اجتماعية ذات ميول وهتافات يسارية قبل الثورة، وحين انفجر الناس ضد الفساد في 2011، ردت عليهم الرأسمالية العالمية بتولية أحزاب اليمين "الإخوان المسلمين" في مصر السلطة، وبدعمٍ أميركي كريم وصريح.

وعلى عكس مخملية "القاهرة المحفوظية" جاءت قاهرة طارق إمام مكاناً ضيقاً وخانقاً يصلح لقضاء عقوبة مشددة أو مدينة تشبه "مستعمرة للمغتربين"، مكان تضيع فيه الذات بسهولة ويبدو فيه الإنسان إما يتيماً أو ضحية، مكان يشبه مخلفات الحروب، الجميع فيه مصابون ومتألمون، وتنفجر في شوارعه الواجهات الزجاجية كأنه بلد في حالة حرب "حيث الحرب هي نشاط الإصابة المتبادل من أجل إنتاج نتيجة غير تبادلية مُلزمة للجميع، بسبب قوة التأكيد الواقعية التي تُظهرها الأجسادُ المصابة"، على نحو ما عبّرت إلين سكاري في كتابها المهم "جسد متألم صُنع العالَم وتفكيكه"، ما أريد قوله هنا أن مدينة طارق إمام تريد. بدورها. أن تعبّر عن درجة خسارتها للحرب (أو لمعركة التحديث) بكل ما فيها من أجسادٍ مُصابة وأرواح مُحطّمة. في كل الأحوال يبدو إنسان هذه الرواية عاجزاً ولا منتميا بالفطرة، بغض النظر عن مقهى "عيني" المُخصص للعميان، هناك مدينة تشعر الإنسان بالاغتراب حتى في بيته، يقول واصفاً "نود": "شعرت نود بتوتر وهي تتعامل مع نفسها كشخص لا ينتمي للقاهرة، لكن عزاءها أنها كانت دائماً شخصا طارئاً على غرفة، ضيفة حتى في بيت الأهل"، كما يعيش إنسان هذه الرواية نهاية عصر وبداية عصر جديد، بحيث يبدو الجميعُ عرايا أمام ماضيهم، أمام صورهم ومقاطع الفيديو المسربة لهم والملتقطة من كاميرات المراقبة التي أصبحت في كل مكان.

ورغم هرب الفنانين من الشرطة في القاهرة باللجوء إلى العمل في الماكيت الذي يبدو خارجاً عن سيطرة الدولة، اكتشفوا عند خروجهم أنّ القاهرة أصبحت خواء وتحولت إلى صحراء، كأن الماكيت الذي كان سجناً طوال الرواية تحول إلى "جنة" ما في نهايتها، حين أصبح من يخرج منه لا يجد إلا تلك الصحراء الجرداء التي وصل إليها حال القاهرة.

في مستوى آخر يتحدث طارق عن القاهرة باعتبارها المدينة الغارقة في القبح والدمامة، حد أنها باتت تكره الحب وتلفظ العناق، يقول "لماذا تكره القاهرة العناق، لماذا ترفضه إدارات الفنادق ومالكو الشقق المؤجرة وحارسو العقارات والضباط والشيوخ؟ وأيّ مدينة هذه التي يقشعرٌ جسدها الهائل من التحام جسدين قزمين في غرفة".

الاغتراب بجميع مستوياته ممثَّل في الرواية، بدءاً من أسماء الشخصيات التي تبدو منتمية إلى ثقافة محلية أخرى، وقد جاءتنا من المستقبل: "أوريجا" و"نود" و"بليياردو"، أما "المسز" فهي تمثل السلطة بقدرتها على الظهور في نسخ كثيرة، يقول عنها "إنها سلطة نهائية وتامة، لا سبيل للنظر في عينيها، ولا يمثل جسدها صغر أم كبر، سوى غلاف رقيق وهش لتوحشها العميق القادر على ابتلاع العالم في قدرته على الخلق والبناء، والتدمير والمحو".

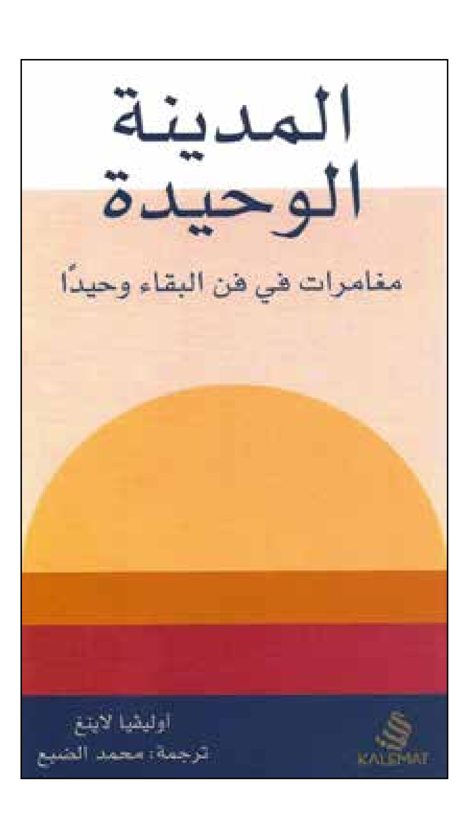
أما الكاتب "منسي عجرم" فهو صاحب كتاب عجيب يتعرف فيه القراء على قصص حيواتهم كاملة بين سطوره، وبالتالي له القدرة على تغيير كلماته مع كل قراءة جديدة، والنسيان نوع من الاغتراب يتمثل في شخصية "مانجا" رسامة الكوميكس العشرينية التي تملك ذاكرتين واحدة لشخص غيرها والثانية لها لكنها لم تعد تتذكرها، كما يتمثل الاغتراب أيضاً في هؤلاء اليتامى الذين لا يكبرون أبداً، كما يبدو واضحاً في المدينة التي توفر لجميع المحتجّين والهاربين نصيبهم من القنّاصة؟.. والرواية عامرة. فوق ذلك. بنماذج المغتربين عن عالمهم وواقعهم، بل والمتفاعلين مع العالم الآخر عوضاً عن واقعهم، مثل "نود" تلك المرأة التي أحبت شبحاً يظهر لها في مرآةٍ وأنجبت منه طفلاً، لكنها قتلته . فيما بعد . برصاصة أخرى من خيالها.

("ماكيت القاهرة" للروائي طارق إمام "منشورات المتوسط" طبعة أولى 2021)

كاتب من مصر

البحث عن الذات في اقتفاء الآخر

ممدوح فرّاج النّابي



في كتابها "المدينة الوحيدة: مغامرات في فن البقاء وحيدًا" (ترجمة محمد الضبع، دار كلمات، الكويت، ط 3، 2017) تستعرض إليفيا لاينغ على مدار صفحات الكتاب، الشخصيات التي عاشت في الوحدة، وكانت لها الوحدة بمثابة الفعل الإيجابي، حيث أنتجت كتابات وإبداعات غاية في الأهمية في ظلها. اللافت أنها تشير إلى أن الشعور بالوحدة لا يقتضي بالضرورة الانعزال الجسدي، بل يقتضي غياب العلاقة أو ندرتها، القرب، العطف.. إن الشعور بالوحدة يأتي من عدم القدرة - لسبب أو لآخر - على العثور على القدر المراد من الألفة". وهو الأمر الذي يخلق في داخل الإنسان التعاسة، التي تأتي نتيجة العيش دون رفقة الآخرين.

المتأمّل لحياة عنايات الزّيات التي سرَّبت أجزاء منها في روايتها اليتيمة "الحبّ والصمت"، والتي صدرت بعد رحيلها في عام 1967، عن دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، وأعادت مؤخّرًا دار المحروسة للنشر طباعتها بمقدمة ضافية للشاعر والناقد شعبان يوسف؛ يكتشف أن جانبًا من مأساة هذه الكاتبة هو الشعور بالوحدة. وهو ما انتهى بها في نهاية الأمر إلى الانتحار.

هذا الجانب الملْغز في حياة عنايات الزيات تسعى لاكتشافه إيمان مرسال من خلال كتابها الجديد "في أثر عنايات الزيات"، الذي صدر مؤخّرًا عن كتب خان بالقاهرة. هذا السعي الحثيث منها يطرح تساؤلاً مهمًّا لقارئ الكتاب: هل كانت مرسال تَثأر من العالم الذي خذل الزيات؟ أم أنها كانت تسعى لعقد مصالحة مع هذه الذّات النافرة والمكلومة، بإحيائها من جديد؟ في ظني أن هذه الأسئلة قد لا تغيب عن قارئ هذا الكتاب الإشكالي من حيث التصنيف!

النص الظل

من المفيد ألا تُختزل أهمية الكتاب في صورة واحدة تقتصر على استحضار سيرة الكاتبة وعملها الوحيد "الحب والصمت" بصنع حياة بديلة لهما، وحسب، فالحقيقة أنها تتعداها إلى أهمية قصوى، تكمن في استعادة عصر بتاريخه الثقافي، وأنساقه الحاكمة، كاشفًا عن واقع مغاير لتلك الصُّورة الذهنيّة التي انعكستْ عبر مؤلفات الكُتّاب الكبار الرّاحلين.

بداية، يواجه قارئ هذا الكتاب، إشكالية الكتابة ذاتها، أو تصنيفها. بالطبع هي لا تشغل الكاتبة ولا دار النشر، لكنها تشغل الناقد الذي يحيل الأشياء إلى مرجعيّاتها، حتى تتضح الرؤية. فعنوان الكتاب "في أثر عنايات الزيات" يضع احتمالات كثيرة ومفتوحة في آنٍ واحد على أجناس مُتعدِّدة، قد لا يرتبط بعضها ببعض، إلا لو وُضعت تحت


فؤاد حمدي

مفهوم الخطاب كما هو عند ميشيل فوكو. فهل الكتاب سيرة غيرية لما يحيل إليه صدى كلمة "أثر" من قرائن لغوية تتصل بالتتبُّع والعلامة، والخبر المروي، وغيرها، أو عبر إشارتها داخل المتن "كان ثمة فضول بأن ترسم شجرة نسب أدبيّة لكاتبة مجهولة وفقًا لتصور ميشيل فوكو عن الأرشيف"؟ أم أن الكتاب بحثٌ استقصائي، على نحو ما فعل محمد شعير في كتابه عن "سيرة الرواية المُحرَّمة" لنجيب محفوظ؟ خاصة أن الكتاب مُثبت في آخره قائمة بالمصادر والمراجع التي اعتمدت عليها المؤلفة، وهي تصل إلى ثمانية وأربعين مرجعًا، ما بين كتب وحوارات ومواد أرشيفية وفيلمية، وإن كان يبتعد عن البحث العلمي، لظهور الأنا باطّراد؟ أم هو رواية أو نص تخييلي حيث تعمد مرسال إلى كتابة نص على متن نص الزيات، وتخيلها في مواضع عدة؟ أم هو تخييل نقدي، أي كتابة على الكتابة، وهي من تأثيرات قراءة عبدالفتاح كيليطو وغواياته متوسّدًا برحابة التخييل والتداخل مع النص المقروء، واستكمال ثغراته، بما تتيحها إمكانيات التخييل ورحابته، من طاقات، وهو ما أميل إليه؟

الكتابة المضادة

قد كان للمصادفة (أو طيف عنايات) كما ذكرت إيمان مرسال في كتابها، الدور المهم الذي قاد مرسال إلى عنايات الزيات، بعد اكتشاف روايتها اليتيمة صدفة عند أحد بائعي الجرائد، لكن يبدو أن هذه الصدفة كانت بمثابة العلامة (أو الكرامة بتعبيرات الصوفيين، حيث كانت في الأصل تبحث عن نسخة رخيصة الثمن من "كرامات الأولياء" للنبهاني، لاستخدامها في بحثها الأكاديمي)؛ لتبدأ مغامرة اكتشاف لصاحبة الرواية، وتتوسّلُ بكل تقنيات البحث والتقصّي والاستدلال وربط القرائن بعضها ببعض، وصولاً إلى النتائج، دون أن تتخلّى عن الأدبية في البحث، وكأننا أمام عمل سردي موازٍ لا مجرد تحقيق أو بحث استقصائي.

قد يبدو لي أن إيمان مرسال سعت باستعراض كل ما كُتب عن عنايات الزيات بعد رحليها من مقالات أنيس منصور، وحواره مع يوسف السباعي وما كتبه مصطفى محمود من مقدمة وصفتها بأنها متواضعة، ثم موقف المؤسسة الرسميّة من نشر كتابها، وحالة المماطلة ثم الاعتذار عن خطأ الاسم بعد وفاتها كنوع من غسل اليد؛ سعت لنوع من الكتابة المضادة، التي تظهر عكس ما روّج عنها على نحو ما يقول المثل "والضِدّ يُظْهِرُ حُسْنَهُ الضِدُّ".

فعبر هذه اللُّعبة الكتابيّة وهي من تأثيرات فوكو، كشفت (أو بمعنى أصح عرّت) العقلية الذكورية/البطريركية، ونظرتها لكتابات المرأة، وفي ذات الوقت عكست لحالات الإقصاء أو التهميش العمدي التي مارسها هؤلاء الفحول على كتابة المرأة، وحقوقها بلا استثناء، وهو ما مثَّل فاجعة كبيرة لها، وإن كتمتها الزيات وسردتها في مذكراتها التي أعدمتها الأسرة، وربما كانت سببًا لمأساتها على نحو ما لمَّحَت "حُسْن شاه" بصرختها "أن تتكرّر مأساة عنايات الزيات". فالمرأة - على مرّ التاريخ كما أرادتْ أن تثبتْ مرسال - فعل مقاوم، ففي الوقت الذي كبّلَ الرجل بذكوريته المرأة عبر قانون 25 لسنة 1929، المعروف بقانون بيت الطاعة، نجحت صرخة احتجاج حُسن شاه في "أريد حلاً" لأن تسقط هذا القانون، وتنتصر للمرأة. فمثلما تحررت نجلاء بطلة الحب والصمت بإرادتها، تتحرر المرأة هنا بإرادتها لا بفعل ذكوري. وهو ما فعلته مرسال في كتابها عن عنايات؛ فقد جاء كانتصار للمرأة بلسانها.

تعاطف مرسال مع الزيات، حَمَلَ نبرةَ انتقاد وسخرية من الأوضاعِ الثقافية على نحو ما نستلمح من جملة مررتها بعد استعراضها لمؤسسات النشر التي كانت تُرجّحها عنايات لنشر روايتها، فتقول "يبدو أن عنايات صدقت أن وزارة الثقافة تشجع الجيل الجديد على النشر" وبالمثل سخريتها من المؤسسة الدينيّة التي أقرت قانون بيت الطاعة.

حياة بديلة

تأخذ رواية "الحب والصمت" داخل الكتاب حضورًا لافتًا، يصل بها إلى مرتبة كتابة تاريخ موازٍ للرواية التي أنكرها النُّقاد من قبل، وهو الفعل الذي أقدم عليه من قبل صُنع الله إبراهيم، في روايته "تلك الرائحة"، فصدّر الرواية بمقدمة شرحَ فيها كافة الملابسات التي تعرضتْ لها الرواية من قصٍّ وحذفٍ على يد الرقيب وممارسات كبار الكتّاب الذين أرادوا أن يكونوا يمين السلطة، في مفارقة تدعو للعجب عن دور المثقف من حرية التعبير. تحذو مرسال هنا حذو صُنع الله إبراهيم؛ فتستعيد في كتابها أحداث الرواية في فصول الكتاب، وما كُتبَ عنها من قبل النقاد، والأعمال التي تناسلت منها كالمسلسل الإذاعي والفيلم السينمائي. الغريب أن إيمان مرسال تعترف بأن الرواية لا تتوافق مع اختياراتها من الأدب الرفيع أو العشوائي، ومن ثم فهذا الحضور لنص الرواية لا يأتي عشوائيًّا وإنما كحيلة فنية، وظفتها الساردة؛ كي تكون بمثابة المُرْشِد والدليل الذي يقودها إلى الكشف عن طبيعة العلاقات بين نادية وعنايات، وفي جانب آخر الكشف عن بعض جوانب شخصية عنايات ذاتها، التي ظهرت بوضوح في المونولوجات التي كانت صدىً لأزمة وجودية، ولموقف مسبق من الحياة والموت، وهو ما ربطتْ بينه وبين مذكراتها. وتارة ثالثة كاشفة للطبيعة الذكورية التي كانت عائقًا لتحرّر المرأة.

ربما دون تعمُّد لا تسرد الكاتبة سيرة حياة عنايات الزيات. فما تقدّمه في النص ليس سيرة بالمعنى المألوف للسيرة؛ مِن تتبع لحياة المسرود عنه/عنها، منذ الطفولة إلى الممات. هُنا تتوقف مرسال عند مرتكزات مهمّة في حياة عنايات، أوجزتها في نهاية الرِّحلة عندما عثرت على قبرها، خارج حرم العائلة شاردًا بمفرده، وكأنّ هذه الحالة التي وجدت عليها قبرها، استكمال لحياتها التي كانت عليها، وهي تعيش وحيدة منطوية على نفسها داخل أسرتها، فكانت ناقمة على هذه الطبقة، كما عبّرت نجلاء بطلة روايتها، وصارت منعزلة في عالمها وكتاباتها، وصديقتها الوحيدة.

ومن ثمّ تصنع مرسال لعنايات الزيات حياة بديلة، متوسّدة بالخيال لرسم حياة موازية أو بديلة لها في الأماكن التي ارتادتها. في ظني أن تعاطف الساردة وتماهيها مع ذات عنايات، خاصة في إخفاقاتها في الزواج، وابتعاد ابنها عنها وفشلها في أن تحقّق ذاتها بالرواية، هو ما دفع السّاردة لأن تتوحّد ذاتها مع ذات عنايات، وترسم حياة بديلة عن تلك التي لم تعشها. وهو الأمر الذي تعترف به مرسال فتقول "عدتُ لقراءة الحبّ والصمت من جديد، لا أعرف ما الذي كان مختلفًا في هذه القراءة، ولكنها لم تكن بريئة على أيّ حال. كنت أحاول تخيّل عنايات في الثانية، أو الثالثة والعشرين من عمرها، أم لطفل يُرْعِبُها أن تؤول حضانته لأبيه. راجعة من عملها في المعهد الألماني بالزمالك، إلى بيت والدها في الدقي. تصعد في المساء إلى شقتها، وتعمل على الرواية بعد أن ينام طفلها. حاولتُ أن أتخيّل أرقها وتمزّقها بين متابعة قضايا الطلاق والحضانة، وبين الكتابة ثم انتظارها ردّ الدار القومية للنشر الذي طال".

يتكرّرُ مشهد التخييل وإعادة الحياة لها عندما تذهب إلى مستشفى بِهْمن، التي أقامتْ فيها عنايات، تغيب الوقائع، ويحضر الخيال دون تمهيد أو فاصل، فنراها تتخيّل وَقْعَ دخولها للمستشفى هكذا "لا بد أن سويتش الأربعينات هو أوّل ما وقعت عليه عينا عنايات عندما جاءت إلى هنا في 1948، كان على الزائرين الانتظار في غرفة على يسار البوابة؛ حيث رجل أمن، وموظف استقبال، وعاملة تليفون تحرك يديها على أزرار لوحة التليفونات الزرقاء والحمراء والخضراء، بينما سماعة على إحدى أذنيها. بعد مقابلة الطبيب، عرفتْ عنايات أنها ستقيم هنا عدة أيّام قد تصل إلى أسبوع. أخذتها الممرضة إلى غرفتها؛ سرير وخزانة وتليفون لاستقبال المكالمات فقط. أرتها في الخزانة الفوط وطقم ملابس، وقالت لها كل شيء مطبوع عليه رقم الغرفة 28، وأن والداها سيعود بملابس في الغد، شعرتْ أنها في بلد آخر حيث تصحو كل مرة بإحساس من رجع للتوّ من سفر".

هذا المقتطف هو سيناريو تخييلي، من ذهن الساردة أو الروائية وليس المحقّقة، يتكرّر هذا التخييل في تصوّرها للرواية التي شرعت في كتابتها الزيات عن كائمر، وعاجلها قرار الانتحار دون إتمام ما بدأته. راحت مرسال تتبع الحكاية، وتتصوّر ما المثير الذي أثار خيال وعواطف الزيات عن كائمر (عالم النباتات الألماني لودفيج كايمر)، بل دون قصد تقدِّم مرسال سيرة ذاتية له، وتترجم عنه مقالاً، وكأنّها تسعى لأن تحقّق أمنية عنايات التي لم تتحقق في حياتها.

الشخصيات الظلال

لا تقف الحكاية عند عنايات الزيات، وإنما تسرد لنا المؤلفة سِيَر الشخصيات الموازية كبولا أو نادية لطفي، وقصة دخولها السينما، وأيضًا زواجها، وهواياتها المفضّلة وغيرها من حكايات تتناثر عنها داخل المتن. فتقدّم صورة أو وجهًا من أوجه الفنانة المشهورة، ولكن في عالمها الأرضي، وليس من عالم النجوم، وبالمثل ثمة حضور لعالم النباتات الألماني لودفيج كايمر، الذي استقرّ في مصر إلى أن مات فيها. ودوره المهم في دمج الدراسات الإثنوغرافية بالمصريات، وهو الشخص الذي أرادت عنايات أن تكتب قصته في رواية.

يميل جزء من الكتاب إلى التأريخ ليس فقط للبشر وإنما للأماكن التي تتردد داخل النص، على نحو شركة ألبان مصر، التي أسّسها جمال عبدالناصر، وغزوها الأسواق في جميع الأماكن بما فيها الدول العربية، انتهاءً ببيعها في عهد مبارك، وتشريد عمالها، وبالمثل مستشفى بِهمن التي دخلتها عنايات لمدة عام، وكانت سببًا وراء تأخرها لمدة عام دراسي عن بقية زميلاتها، منذ تأسيسها في عام 1940 على يد بنيامين بِهمن على قمة تلة في حلوان. تسرد تاريخ إنشاء هيئة المساحة في عهد الخديوي توفيق، ثم ترصد للتغيّرات التي حلّت في المكان، وتبدّل أسماء الشوارع. وتشير إلى المشاريع الثقافيّة كمشروع الألف كتاب، والغرض منها ورصدها لحركة النشر في تلك الفترة، والأهم توجهاتها التي كانت تعكس أيديولوجيا السلطة الحاكمة، كما هو واضح في تردد ثيمة الاشتراكية في عناوين الكتب.

وهو ما يكشف أننا أمام كتابة تتجاوز الذات إلى الهمّ العام، فإذا كانت عنايات حَاقَ بها ما حاق، من جرّاء صدمتها في الوسط الثقافي، أو روحها الوثَّابة التي تمردت على أنساق الزواج، وفاجعتها في القوانين المُجْحِفة التي ربما ساهمتْ في نكبتها، وانتهى بها الأمر إلى ما انتهت إليه. وفي جانب آخر يشير إلى أن الإجحاف والتجريف الثقافي والتاريخي طال كل شيء؛ البشر والحجر على السواء. كما أنه لا يقتصر على القوانين التي كانت جميعها تذهب إلى صالح الرجل، وإنما شمل أيضًا غياب الأرشيف الخاص بالمرأة، فعندما بحثت المؤلفة عن طريق صديقها محمد شعير عن أرشيف عنايات الزيات في الأخبار لم يعثر عليه. كأن الذكورية أرادت أن تمحو تاريخها من الذاكرة الجمعية. فجاء الكتاب كردّ فعل على هذا الإجحاف الذي طالها في حياتها، وبعد موتها حيث اغتصاب حارس الجبانة لقبرها ومحو أثرها لاستغلال غرفة الدفن كسكن له.

تقاطع الذوات

تتقاطع ذات الكاتبة مع ذات المروي عنها "فكل إنسان جزء من إنسان" كما في رسالة إلى أهل روما (العهد الجديد)، فنجد كثيرًا من أصداء السيرة الذاتية لإيمان مرسال منسربة عبر لمحات، أو رُقَشٌ عن/من حياتها الخاصّة، وعن تكوينها الفكري والكتب التي أثّرت فيها، ومشاريعها الكتابية، فتتردد أسماء سمير أمين، وتودوروف، وريجيس دوبريه، وإداورد جاليانو، ووديع سعادة، ويحي حقي، وطه حسين، وعبدالفتاح كيليطو وغيرهم، بل تتحدث عن ثقافة جيلها ورفضهم للأدب المؤدلج ونفورهم من وصف كتابة مّا بالوعي.

يبدو الكتاب في أحد أوجهه معكوسا لذات إيمان مرسال، فكأنّها تبحث عن ذاتها هي

من خلال بحثها عن عنايات، فما أن تذهب إلى ميدان المساحة في الدقي؛ للبحث عن الشقة، يطوف المكان القديم وهي طالبة في الجامعة، وأيضًا عندما تتحدث عن معاناة المرض، ينداح الخيط الفاصل بين الذاتي والموضوعي وتسرد عن أختها والعملية التي أجرتها. الغريب أن إيمان تؤكد هذا المعنى في الفصل (21)، حيث تشير إلى كتاب "موضوع البيوجرافي: التحليل النفسي، النسوية وكتابة حياة النساء" لإليزابيث باند بيرول. وتقول إن "سرد حياة شخص آخر يعتمد على الشعور برغبات هذا الشخص الآخر كطريقة للمقارنة". وكأنّ إيمان بهذه التقاطعات تريد أن تطمئن تلك الذات القلقة التي لم يكتب لها أن تستكمل مشروعها، بأنّ من دافعت عن حقهن في التعليم والكتابة، في الحب والصمت، ها هن يستكملن الدور.

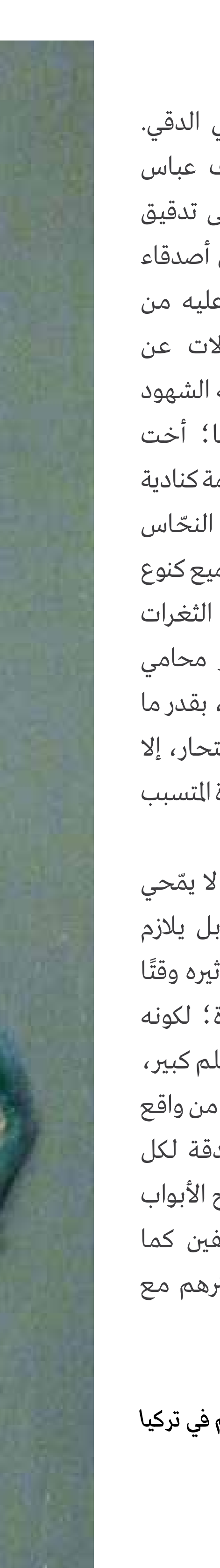
تتعدّد وظائف إيمان مرسال هنا، ما بين وظيفة الرّاوية (شهرزاد)، وكأن ما تقوم به هو سيرة غيرية لعنايات الزيات، تتبعت أثرها منذ تلك الإشارة التي التقطتها مع عثورها على روايتها صدفة، ثم سرد تفاصيل الرواية والمصير الذي انتهت إليه. ودور المحقّق، أو التحرّي حيث تطوف حول مسرح جريمة انتحار عنايات الزيات؛ لتبحث عن دوافعه ومن المتسبّب فيه. وهو ما يقودها لأن تتصل بكل مَن له علاقة بها كنادية لطفي صديقتها الوحيدة، والتي مع الاتصال بينهما انفتح سرّ الأسرار، لكن لا تعتمد فقط على المُشافهة والتسجيل، فالذاكّرة خوّانة، وإنما تواجه نادية لطفي بأرشيف صحفي، ردّدت فيه الكثير من الحكايات عن عنايات وانتحارها، وأيضًا أختها عظيمة. ومن ثم هي لا تألو جهدًا في البحث عن شاهد لحكايتها إلا وعثرت عليه وتحدثت معه.

ومدام النحّاس جارة عنايات في الدقي. والأستاذ غنّام الذي كان يعرف عباس الزيات والد عنايات. فتعمل على تدقيق المعلومات التي كانت تصلها من أصدقاء الرّاحلة، ومقارنتها بما عثرت عليه من حوارات أو تحقيقات أو مقالات عن الكاتبة، فهي لا تكتفي بما يقوله الشهود مهما كانت درجة صلاتهم بها؛ أخت كعظيمة الزيات، أو صديقة حميمة كنادية لطفي، أو حتى جارة كمدام النحّاس (مسيار)، فالمعلومة تمر على الجميع كنوع من إحداث التطابق، أو ترميم الثغرات في حالات النسيان. وأخيرًا دور محامي الخصم، ففي بحثها عن عنايات، بقدر ما هي تسعى لاستجلاء أسباب الانتحار، إلا أنه في الوقت ذاته تسعى لمحاصرة المتسبب أو المتهم.

في الأخير، هذا كتاب أخّاذ، أثره لا يمّحي أو يزول بعد قراءته مباشرة، بل يلازم صاحبه، ويعيش معه وتحت تأثيره وقتًا طويلًا. وبقدر ما يبعث السعادة؛ لكونه "حياة ثانية" لكاتبة وقع عليها ظُلم كبير، في نفس الوقت يبعث الامتعاض من واقع ثقافي مُحبط وقاتل لو شئنا الدقة لكل موهبة حقيقية، وفي المقابل يفتح الأبواب -على مصراعيها - لأشباه المثقفين كما وصفهم إدوارد سعيد، وما أكثرهم مع الأسف.

ناقد وأكاديمي من مصر مقيم في تركيا

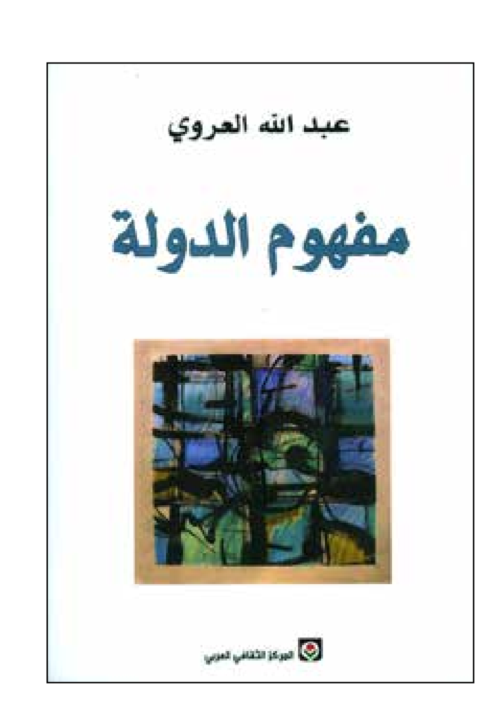
فؤاد حمدي



نظرية الدّولة الإيجابية

كتاب "مفهوم الدّولة" لعبدالله العروي

سُفيان البرّاق



صدر كتاب "مفهوم الدولة" للمفكّر المغربي عبدالله العروي، في طبعتهِ الأولى سنة 1981 عن المركز الثّقافي العربي، ويضمُّ بين دفّتيه سبعة فصول. قام الأستاذ عبدالله العروي في هذا الكتاب بجهدٍ نظريّ يستحقُّ عليه لفتة إشادةٍ وتنويه، إذ أطلّ من خلاله على جواهر الفكر السياسي الأوروبي، واعتمد، في دراسته هذه، على أيقونات الفكر السياسيّ الحديث، لأن هؤلاء الأيقونات يعدُّون من أهم من نظّروا للدولة بإسهابٍ كبير قلّ نظيره، بدءاً بهيغل، مبيّناً أسباب اختياره له، ثم نقد ماركس وفيورباخ لنظرية هيغل في الدولة، ثم مع التيار الوضعاني ورائده الأبرز ماكس فيبر، قبل انتقاله إلى سرد أفكاره وتطلّعاته فيما يخص الدولة عند العرب وذلك اللغط الذي يتبعها. إنّ ما يميز الأستاذ عبد العروي هو جمعهُ بين تقنيتين: أوّلاً، تقنية التحليل الدقيق لمختلف الرؤى والأفكار، وثانياً تقنية النّقد برؤية فاحصة وموضوعية.

يبيّن عبدالله العروي أنّ مسألة الدّولة لم تُدرَس جيّدا إلّا مع بعض الاستثناءات من المفكرين والباحثين، إذ هناك فرقٌ شارخ بين التفكير في مشاكل الدّولة وتقديم نظرية للدولة؛ أي أنّ هناك فرقا بين التفكير والتّنظير. أعطى عبدالله العروي تعريفاً موجزاً للدولة "هي تنظيمٌ اجتماعيّ، فهي اصطناعية، لا يُمكنُ أن تتضمّن قيمة أعلى من قيمة الحياة الدُّنيا كلّها. تتعلّق القيمة بالوجدان الفردي، إذْ يتّجهُ نحو الغاية المُقدّرة له". إنّ الدولة تكون مقبولة ويحتضنها الأفراد إذا كرّست وقتها لخدمتهم، وتكون مرفوضة ولا شرعية، سيّئة، وليدة الطبيعة الحيوانية في الإنسان؛ إذا منعت الفرد من أن يلبّي الدعوة الموجهة إلى وجدانه أو ضايقته. وتكون شرّاً باطلاً إذا تعامت عن الهدف الأسمى الذي يتطلّب تنفيذ قانونٍ معيّن. نفهم من كلّ هذا تركيز عبدالله العروي على خدمة الدولة للفرد، والسّهر على تنظيم شؤونه حياته وسيرها بشكلٍ اعتياديّ.

قام عبدالله العروي بمقارنة متميّزة بين مدرستين (مقالتين) أساسيّتين:

. المدرسة الأخلاقية: هذه المدرسة تَعتبر الدولة أداةً مُصطنعة تساعدُ الفرد على تحقيق غاياته ومتطلّباته وتكرّس نفسها لخدمته. إنّ تحدُّث الشّريعة عن الأخلاق معناهُ أخلاق الفرد حيث لا وجود لأخلاق الدّولة، كما أنّ خطاب الشّريعة للدّولة بصفتها وسيلةً لتبليغ الدّعوة إلى الفرد.

. المدرسة الطّبيعية: تقرُّ هذه المدرسة بأنّ غاية الإنسان الأولى هي المعرفة والرّفاهية والسعادة. الإنسان هو وليدُ الطبيعة، هي ملاذه الأوّل والأخير، وهي التي تسدُّ حاجاته، وقوة الإنسان هنا تكون برفقة الجماعة، ففي الحاضر تنشأ عن التعاون، وفي الماضي نشأت وانبثقت عن طريق العادات والثّقافة واللغة. إن الدّولة، في هذه المدرسة، "هي ظاهرة من ظواهر الاجتماع الطبيعي. تولّدت حسب قانونٍ طبيعي" ([1]). إذا بقيت الدّولة خاضعة وتابعة لهذا القانون كانت معقولة، وبالتالي لا تناقض بينها وبين المجتمع، أو بينها وبين الفرد. إذا حصل أيّ تناقض فذلك راجعٌ لسببٍ غير طبيعي ناتج عن خطأ إنساني متعمّد وبذلك تنشأ وتتأسس الدولة المستبدّة التي تمارسُ قهراً وحيفاً على المحكومين. القولُ بأنّ الدولة ظاهرة اجتماعية فإنّنا أكّدنا تلقائياً رفضنا لتصوّر خروج الفرد من الدولة، والرّفض أيضاً للتمييز بين الدّولة والمجتمع. يُؤكد عبدالله العروي على أنّ التفكير في الدولة هو تفكيرٌ في كائنٍ لا وجود له، شبح ووهم، تفكيرٌ يصلح لمواضيع شتّى سوى لموضوع الدّولة.


عصام معروف

نستشفُّ من هنا أنّ الدولة الطبيعية، كما ورد في كتاب "مفهوم الدّولة" للأستاذ عبد العروي، تخدمُ المجتمع بالدرجة الأولى، بقدر ما تخدمُ الفرد، وأهدافها كلّها سامية تتطلّع إلى مستقبلٍ مزدهر. إذن فالدولة الطبيعية تعيش تجانساً واتّساقاً بينها وبين الفرد والمجتمع. في مقابل الدّولة الطبيعية؛ نجد الدّولة الفاسدة (اللّاطبيعية، اللّاشرعية) التي تتصف بصفات تجافي وتتنافى كلياً مع الدولة الطبيعية. الدّولة الفاسدة مناقضة للمُجتمع ومبنيّة على العُنف والاستعباد (مؤامرة ضدّ الإنسان).

كلتا الدولتين، في نظر عبدالله العروي، تنفي التناقض داخل الفرد وداخل المُجتمع، وترى التناقُض فقط بين الفرد والمُجتمع من جهة وبين الدولة من جهةٍ ثانية. ولم تفلح هذين الدّولتين في إدراك الدّولة إدراكاً موضوعياً رغم الجهد النّظري الجاد، وبقيتا على عتبة فكرة الدّولة دون

التطرّق إليها.

انتقل عبدالله العروي للحديث عن أسطورة الدولة التي ابتدعها إرنست كاسيرر، وأوّل من أحياها هو ميكيافيلي بعدما واجه فكرةُ بعض الصعوبات، قبل أن يكتسح الحقل السياسيّ في القرن الثّامن عشر بعد أن احتضنهُ هيغل وبيّن أهدافهُ ورؤاه. وانتصر هيغل وميكيافيلي بعد قرون عديدة من الصراع المحتدم والمتواصل بين الأسطورة والمنطق. ولعلّ من أهم الأسباب التي جعلت ميكيافيلي يضعُ ورود الانتصار على رأسه هو انهيارُ نظريّة الحقّ.

يوضّح عبدالله العروي الاختلاف الحاصل بين التاريخ والفلسفة. الأول، أي التاريخ؛ يحدّثنا في فتراتٍ معينة عن تناقضٍ بين قانون القلب وقانون الدّولة، بين الوعي الذاتي والقاعدة القانونية الخارجية، أمّا الفلسفة؛ الباحثة عن الحقيقة العقلية؛ فتهدفُ إلى كشف معنى الدّولة - في ذاتها - لا عن الدّولة الفُضلى.

في هذا الكِتاب خصّص عبدالله العروي جزءاً كبيراً منه للحديث عن نظرية الدولة عند هيغل، باعتبار أنّ هيغل يعدُّ مرجعاً أساسياً للتنظير للدولة لا يُمكنُ إغفاله أو القفز عليه. اعترف هيغل بالتناقض بين الفرد والمجتمع لكنه لم يعترف بديمومته. كما أكّد أيضا هيغل أنّ كلّ دولة تجهلُ حريّة الوجدان هي دولةٌ ناقصة، والدولة أيضاً التي تجهلُ الذات وتتجمّدُ عند تناقضها مع الذّات هي ناقصة، في حين إنّ الدولة الكاملة، المعقولة، فهي التي تعترِفُ بحرية الذّات وتعملُ على غمس الذات في المبدأ العام التي تترك الفرد حرّاً.

يقول هيغل في ردّه على المدرسة الأولى "إنّ الكيان السياسيّ الذي يستحقُّ اسم دولة هو الّذي يحتملُ التناقُض ويتجاوزه، بل يجعلُ منه وسيلة للحفاظِ على الوحدة" ([2]. أمّا ردّه عن المدرسة الثانية؛ يقول عبدالله العروي "لجأ هيغل إلى مفهوم التضحية. لو كانت المصلحة هي ركيزة للدّولة لكن من التناقض مُطالبتها بتضحية الفرد في سبيلها. لأنّ الدولة ليست مبنيّة على مصلحة الفرد وليس هدفها الدفاع عن المُجتمع المدني" ([3]).

إنّ الدولة هي الغاية القُصوى للأسرة وللمُجتمع المدني، وتمثّل كذلك ضرورةً خارجية ومتعالية. وتكمنُ قوتها في وحدة الغاية العامة مع المصالح الخاصة، ورمزُ تلك الوحدة هو أنّ الأسرة والمجتمع يتحمّلان واجبات تُضاهي الحقوق التي يتمتّعان بها. يُعطي هيغل تعريفاً جوهرياً للدولة "هي الفكرة الأخلاقية الموضوعية إذ تتحقّق، هي الروح الأخلاقية بصفتها إرادة جوهرية تتجلّى واضحة لذاتها، تعرف ذاتها وتفكّر بذاتها وتُنجزُ ما تعرف لأنّها تعرفهُ". إنّ هذا التعريف، على حدّ قول عبدالله العروي، هو تعريفٌ معقّد بالغ التجريد، لكن تعقيداته تأتي من التصاقه بالواقع. وتعريفٌ يقف على النّقيض من المدرستين المذكورتين سلفاً، لأنّه تعريف لا ينطبق على هذه الدّولة أو تلك إنّما ينطبق على الدولة عبر التاريخ.

إنّ نظرية هيغل في الدولة تشكّلُ تجاوزاً فعلياً للنّظريات التي سادت قبله. رغم تقدمها إلّا أنّها أثارت انتقادات من نوعٍ آخر، صدرت عن "الماركسيين" ممّا أدّى إلى تعديل مفهوم الدولة. كما جاء في كتاب مفهوم الدولة؛ إريك فايل اعتبر نظريّة هيغل علمية حول الدّولة كما هي الآن ستكون باستمرار ما دامت ضرورية للإنسان. يحاولُ إريك فايل أن يُصالح هيغل، في آنٍ واحد، مع كانط وماركس.

ويبدو لي هذا مستحيلاً، باعتبار أنّ نظرية هيغل في الدولة هي تجاوز كبير لأخلاقيات كانط (أخلاقية الوجدان الفردي)، وماركس وجّه نقداً لاذعاً لنظرية هيغل بخصوص الدولة (هو موضوع الفصل الثاني من الكِتاب)، وبالتالي ففكرة إريك فايل ضربٌ من المستحيل، وحتى الهيغليين أنفسهم لم يوافقوا عليها.

يُعرّف هيغل الدولة قائلاً "لا تستحقُّ أنْ تسمى دولة بالمعنى الحرفي. إنَّها مجتمع، مجموعة إنسانيّة، كيانٌ غير مكتمل، وليس دولة عقلية". يُعَقِّبُ عبدالله العروي على هذا التعريف قائلاً؛ بأنّ علماء الاجتماع والمؤرِّخون غير راضين أبداً على هذا الحكم. السؤال الذي يتبادرُ إلى الذهن: ماذا يقصدُ هيغل بكلمة دولة؟ لا يعني بها شكلاً من أشكال النِّظام - تنظيماً بين التنظيمات الاجتماعيّة - بل يعني بها مفهوماً منطقيا شائكاً ومُستعصياً، يركّبهُ من خلاصة التاريخ. لم تكن الإمبراطورية الجرمانية متوحّدة من أجل الدفاع عن حدودها ومُمتلكاتها، ولم يكن بالإمكان أبداً مقارنتها مع فرنسا كبلدٍ يانع أنتج لنا التنوير، ولا مع إنجلترا كقوّة اقتصادية وصناعية صاعدة آنذاك، ولا حتى مع روسيا كقوة عُظمى. من هذه النُّقطة المحورية والهامّة انطلق تفكيرُ هيغل، حيث اعتبر فرنسا "دولة"، لكن ألمانيا لم تصل بعد للاكتمال لتصبح دولة بالمعنى الحقيقي. إنّ هيغل يتكلّم عن الدولة حسبَ مُقتضياتِ مفهومها، لا عن الدولة القائمة. وبذلك سيُعطي تعريفاً بسيطاً للدولة:" دولتي هي الدولة - في - ذاتها". كثيرون انطلقوا من هذا التعريف وظنُّوا أن هيغل أراد تحقيقَ نظريته في النظام البروسي، لكن في هذا ادّعاءٌ كبير. هيغل رغم إعجابهِ الشديد



عصام معروف

بالثورة الفرنسية، وانبهاره بأطوارها وبالتحوّل الذي أحدثته، فقد وجّه لمبادئها نقداً لاذعاً؛ أبرزُ هذه المبادئ هما اللّيبرالية وهي حركةٌ فكرية تقومُ على الحريَّة والمساواة، ثم الديمقراطية. يؤخذ على الدولة الهيغيلة كونها تتحكَّمُ في العقيدة والوجدان بواسطة القمع، وتتدخل في كلِّ نشاطٍ مادي أو ذهني، وتُعادي الفرد وتَعتَبِرُ نفسه شريرة. نَقْدُ هيغل لا يمكنُ أن يكون لائقاً إلا باستبعاد مفهوم الدولة ذاته كما تفعلُ الفوضوية الماركسية.

كان هيغل هو نقطةُ التقاءٍ بين القديم والجديد، فنظرية الدولة هي نقد أدلوجة الوجدان الّتي تأخذُ شكلين: ديني ميتافيزيقي عند القدّيس أوغسطين (منطق النّقد الدّيني)، والثاني أخلاقي ونقدي عند كانط، الذي واجه الملكية المُطلقة وكان ليبرالياً وضعانياً. هل يمكن اعتبار نظرية الدولة عند هيغل هي نقدٌ للأخلاق والمُثُلْ؟ للأسف الشديد، هذا لم يثبت عند هيغل بتاتاً. نظرية هيغل مبنية على الواقع، ومع هذه الفكرة ستنبثق لنا النظرية الماركسية الفوضوية.

تعوّدنا على كتابات عبدالله العروي المرهقة، التي يصعبُ فهمها بسهولة، لكن هذا لا يمنع من كسر ذلك الحاجز والانفتاح على أعماله واقتحامها. اتّسمت كتابة العروي عن الدولة الإيجابية باسترسال مُركّز لأهم أفكار وتصوّرات هيغل حول الدولة، انطلاقاً من السياق الذي عاش فيه. واستعرض أيضاً ردّ هيغل على المدرستين: الأخلاقية والطبيعية، وقام بالتفصيل في ردوده بمنتهى الدقّة. يلخّصُ عبدالله العروي في هذا الفصل رأي هيغل في الدولة، باعتبارها هي "الفكرة الأخلاقية الموضوعية".

باحث من المغرب

الهوامش:

[1] عبد الله العروي، مفهوم الدولة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 10، 2014، ص 17.

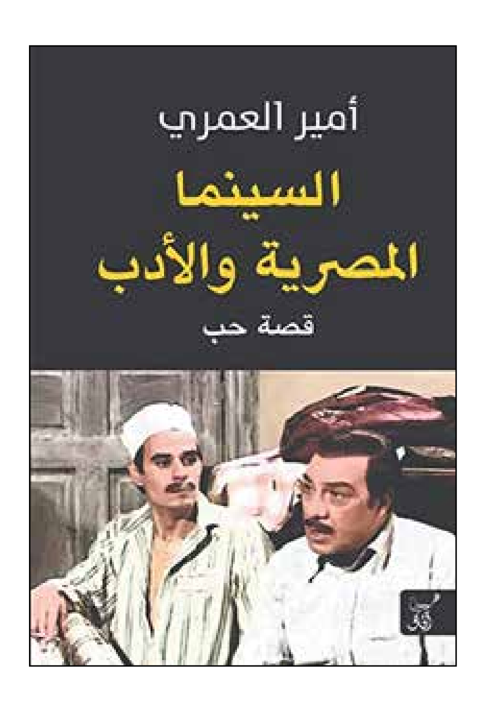
[2] مفهوم الدولة، المرجع سابق، ص 30.

[3] المرجع نفسه، ص 31.

إبداع النقد

كتاب "السينما المصرية والأدب.. قصة حب" لأمير العمري

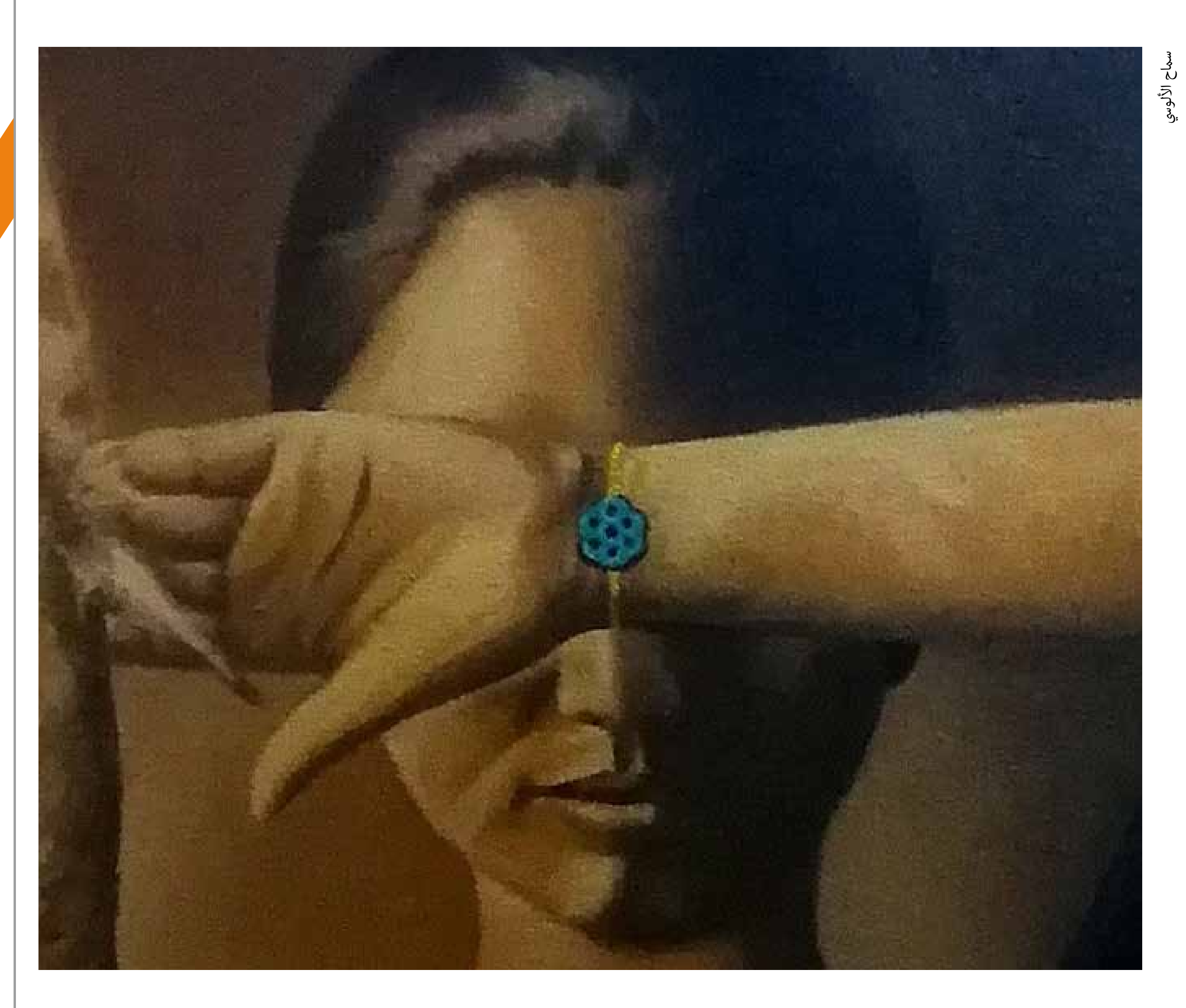
محمد جمال الروح



في كتابه "السينما المصرية والأدب.. قصة حب" الصادر عن دار أفاق للنشر بالقاهرة يأخذنا الناقد السينمائي المصري أمير العمري في رحلة بديعة بين عالمي الأدب والسينما، ومع صفحات الكتاب التي تقطر جمالاً وروعة نتأكد أن النقد في أساسه فعل إبداعي، اكتشاف، تنوير، نبوءة وحالة تتسامى فيها الذائقة الجمالية وتنتج فناً كرحيق الزهور

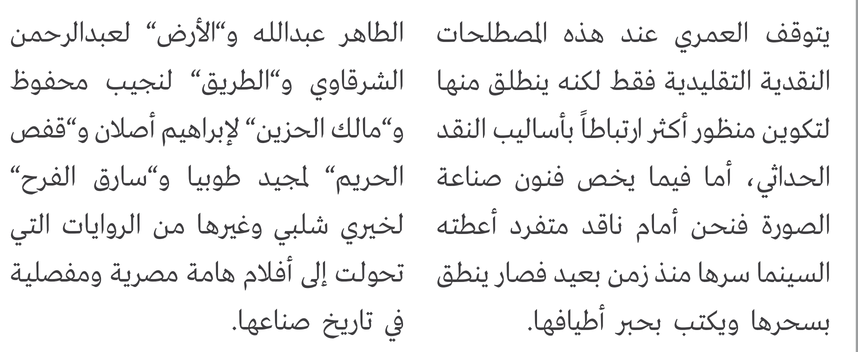
يرسم العمري بين السينما والأدب جسوراً مزدانة بالورود كالتي يقف عليها العشاق يتلون قصص عشقهم، يتوقف عند محطات أدبية وسينمائية هامة شكلت وجدان الفن المصري لعقود طويلة. شارحاً ذلك الارتباط الفريد بين النص الأدبي وصناعة الفيلم بعد أن وضع يده على جوهر تلك العلاقة، فنجاح أيّ عمل سينمائي مأخوذ عن نص أدبي كما يرى المؤلف مرهون بقدرة كاتب السيناريو على صياغة أفكار العمل الأدبي درامياً دون أن يهدم أو يغير هذه الأفكار وبذلك يكون المخرج الذي يملك بصيرة فنية ووعيا وأدوات قادراً على تجسيدها بصرياً بنجاح وتقديم عمل يحمل قيمة فنية، ويستشهد المؤلف بكُتاب سيناريو نجحوا في استخلاص وتطوير أفكار الرواية والتعبير عن فلسفتها، وقدموا أعمالاً ربما تفوقت على النص الأدبي، مثل محسن زايد في "السقا مات"، وإبراهيم الموجي في "أصدقاء الشيطان"، ورأفت الميهي في "شيء في صدري" وغيرهم.

وفي المقابل يتخذ المؤلف من فيلم "ورد مسموم" مثالا لتسطيح العمل الأدبي وتدميره وإفراغه من مضمونه وأفكاره، كما يُرجع العمري القطيعة التي حدثت بين السينما المصرية والأدب في الآونة الأخيرة إلى قلة كتاب السيناريو الذين يمكنهم تطويع الأدب للغة سينما. وحول تأثير الأدب على السينما يرى العمري أن السينما لم تثر نفسها بالأدب فقط بل أثرت نفسها بالاستعانة بالفنون البصرية والتعبيرية الأخرى كالتصوير والرسم والموسيقى والفنون التشكيلية، ويؤكد أن العلاقة بين الأدب والسينما علاقة متوازنة لم تكن حباً من طرفٍ واحدٍ فكما أثرى الأدب السينما فكريا أثرت السينما الأدب وفتحت الطريق للأدباء ليصلوا إلى الناس، كما تأثر هؤلاء الأدباء في كتابتهم بتقنيات السينما مثل المونتاج والتداعيات والإيقاع السريع ولغة الكاميرا. ويؤكد العمري أيضا أن الأعمال المهمة في تاريخ السينما هي التي استفادت من الأفكار والصور الأدبية، ولكن بعض منتجي الفيلم قاموا بإحداث تغييرات جوهرية تمس جوهر الرواية فأفسدوها، وذلك لأن رؤية المخرج أو كاتب السيناريو تتدخل في صياغتها عناصر أخرى ترتبط بتجربته الشخصية في الحياة ورؤيته للفن بشكل عام، كما ترتبط أيضا بظروف الإنتاج وحدوده وقيوده وبالرقابة المفروضة على السينما وهي أكثر من الرقابة المفروضة على الأدب بسبب التأثير الجماعي الكبير للفيلم. فالرواية يكتبها الأديب وحده لتعبر عنه وحده، وينشرها لفرد يقرأها وحده، ويعيش معها بخياله الشخصي، أما الفيلم فهو منتج فني يشترك في إنتاجه فريق فني كبير من الفنيين والمبدعين، كما أنه منتج تجاري يعرض على الجمهور.



يتناول المؤلف في كتابة الذي يأتي في 366 صفحة من القطع المتوسط عشرين فيلماً مقتبساً عن عشرين رواية لأحد عشر كاتبا من أهم كتاب الرواية والقصة في مصر مثل نجيب محفوظ، إحسان عبدالقدوس، يوسف السباعي، طه حسين ويوسف إدريس وغيرهم. وقد أخرج هذه الأفلام عدد من أهم مخرجي السينما المصرية مثل بركات وحسين كمال وصلاح أبوسيف وعاطف الطيب وغيرهم، ورغم أن هذه الروايات والأفلام قد قتلت بحثاً على يد نقاد الأدب والسينما طوال السنوات الماضية إلا أن العمري يعيد إليها الحياة وينعش قلبها وينقل لها نبضه وحسه الجمالي لتحيا من جديد وتعطينا أسرارها التي لم نعرفها من قبل.

في هذا الكتاب ينسج العمري رؤاه النقدية بخيوط من لغة أدبية شاعرية لا تتخلى عن سموّها وسلاستها الإبداعية. يسخّرها لوصف براعة الصورة وعمق النص الأدبي، ملتزما بمنهج يحترم الفوارق الفنية بين هذين الجنسين وغاية تبحث عن تقديم الجديد والمغاير، وحين يبدأ حديثه عن النص الروائي نجده يملك مفاتيح النقد الأدبي فيحدثنا دون تقعير عن الراوي العليم ومتعدد الأصوات والمشارك وعن سرديات الأحلام وتيار الوعي وازدواج خطوط السرد وتوازي مساراته، وتأثير الزمان والمكان على البيئة السردية ولا



سماح الألوسي

يتوقف العمري عند هذه المصطلحات النقدية التقليدية فقط لكنه ينطلق منها لتكوين منظور أكثر ارتباطاً بأساليب النقد الحداثي، أما فيما يخص فنون صناعة الصورة فنحن أمام ناقد متفرد أعطته السينما سرها منذ زمن بعيد فصار ينطق بسحرها ويكتب بحبر أطيافها.

من زاوية أخرى لو تأملنا بعض عناوين فصول الكتاب (فشل الحلم بالتغيير- قسوة الواقع - شهوة الرغبة في الصعود - الثورة تلتهم أبناءها - الخوف يأكل الروح - ثنائية السجين والسجان - فزع البرجوازي - بعد الهزيمة وقبل العبور) نجدها وكأنها قراءة للتغيرات التي طرأت على تركيبة الإنسان المصري في ظل عهود سياسية متلاحقة.

فالعمرى هنا لا يتخلى عن حسه الثوري وفكره الطليعي، فعدد كبير من الأعمال التي اختارها في كتابه تدور حول تيمة القهر السياسي مثل أفلام "الكرنك" و"ليل وقضبان" وشيء من الخوف، والقهر الطبقي مثل أفلام "دعاء الكروان" و"قاع المدينة" و"النداهة" و"الرجل الذي فقد ظله"، لكنه يعود ويتناول أفلاما ترتكن لأفكار إنسانية وفلسفية كبرى مثل "الشحات" و"السقا مات" و"أصدقاء الشيطان". وفي هذا التنوع تكمن عبقرية هذا الكتاب الممتع الذي لا يعد دراسة أدبية وسينمائية فقط بل دراسة سياسية واجتماعية للواقع المصري منذ عصر ما قبل ثورة يوليو.

وبعد الانتهاء من قراءة هذا الكتاب تجد نفسك في حالة نهم، تتمنى أن تمتد صفحاته وتشمل روايات وقصصا أخرى أثّرت في وجدانك وساهمت في تشكيل وعيك مثل مثل "الطوق والأسورة" ليحيى الطاهر عبدالله و"الأرض" لعبدالرحمن الشرقاوي و"الطريق" لنجيب محفوظ و"مالك الحزين" لإبراهيم أصلان و"قفص الحريم" لمجيد طوبيا و"سارق الفرح" لخيري شلبي وغيرها من الروايات التي تحولت إلى أفلام هامة مصرية ومفصلية في تاريخ صناعها.

وفي هذا رسالة ضمنية إلى المؤلف لإصدار جزء ثان يكمل فيه قصة الحب بين الأدب والسينما. لكن العمري كما يكتب بشغف المحب وحس الفنان ووعى المفكر يملك أيضا جدية بحثية تؤطر فصول كتابه وتؤصل لرؤيته ومسعاه النقدي، فهو يعرف جيدا كيف يختار ما يكتب عنه ولماذا؟ وكيف يتغاضى عن أعمال أخرى هامة لا تخدم منظوره.

أعتقد أن مقومات اختيار الأعمال التي تناولتها العمري في كتابه لم تعتمد على الرواية نفسها أو الفيلم ذاته ولكن توقف الاختيار على مدى نجاح أو اخفاق كاتب السيناريو في صياغة النص الأدبي دراميا مستشهداً بكُتاب يملكون الحس الأدبي والرؤية والأدوات والقدرة على الإضافة والتطوير بما يمكنهم من تجاوز العمل الأدبي نفسه.

نعم لم يتناول العمرى أعمالاً هامة أخرى في هذا الكتاب لكنه ترك الباب مفتوحاً أمام الباحثين ليكملوا ما بدأه بل يدعوهم إلى ذلك في مقدمة كتابه. مازال العمري يكتب عن السينما بروح العاشق المتيم كفنان يرسم محبوبته بريشة الخيال، ومازال يفاجئنا بالجديد المتجاوز لأفق التوقع وحدود الدهشة. ومازال كتاب العشق بين الأدب والسينما مفتوحاً.

ناقد من مصر

الفلاسفة والحرب

أبوبكر العيادي

أفاقت أوروبا مذهولة على طبول الحرب تدقّ على أبوابها، وهي التي خالت أن فتيلها انطفأ منذ سقوط المنظومة الشيوعية، وأن عهدا من السلام سيسود ربوعها بغير انقطاع، ولم تكن تتوقع إلا قليلا رغبة بوتين في لمّ شتات الإمبراطورية السوفييتية المندثرة، وإعادتها إلى سالف قوّتها، ولا نقول مجدها لأنها لم تخلف سوى الثكل والويل داخل الجمهوريات السوفييتية نفسها. ونسيت أوروبا أو تناست أن الحرب كامنة كمون النار في الحجر، لا يدري أحد متى تنقدح شرارتها، لسبب أو لآخر، فقد جُبل الإنسان على اتّخاذ كل ذريعة لشنها، وكأن وجوده على الأرض لا يكتمل إلا بها. والغريب أن الفلاسفة لم ينكبّوا على تحليلها إلا في القليل النادر، تاركين مهمة سبر أبعادها للعسكريين وخبراء الدراسات الاستراتيجية. من بين تلك القلة نجد مقاربات ثلاث لمفكرين فرنسيين هم على التوالي: روني جيرار، وروجي كايوا، وألكسيس فيلوننكو، نتوقف عندها لفهم ظاهرة الحرب.

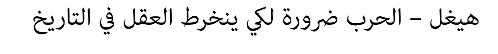
انطلاقا من قراءة "في الحرب" لكارل فون كلاوزفيتز (1780 - 1831)، يتوقف روني جيرار في كتاب "التخلص من كلاوزفيتز" عند فكرة الصعود إلى أقصى الحدود التي تميز الحرب المثلى لدى الجنرال البروسي، وكان يتصور أن مصير كل حرب أن تتحول في النهاية إلى حرب ضروس يسعى كل طرف فيها إلى سحق الآخر سحقا تامّا كي يبطل أذاه نهائيا. وقد رأى بعض النقاد في تلك "الحرب المطلقة" نوعا من الخيال، أو الفنتازيا المنطقية، لأن الحرب في نظرهم أكثر واقعية واعتدالا. غير أن جيرار يعتقد أن الحرب الكارثية كما تخيلها كلاوزفيتز، وإن لم تتحقق في عصره لعدم قدرة البشر على جعلها مطلقة، فذلك لا يعني أنها ليست أفق كل حرب، لأن البشر يميلون من تلقاء أنفسهم إلى تلك الإبادة. وجيرار يستند في قراءته إلى البعد التقني الذي ميز المرحلة المعاصرة، من جهة تطوير الأسلحة وابتكار الصواريخ العابرة للقارات والقنبلة النووية، ويستند خاصة إلى التحول الأنثروبولوجي الذي أحدثه نابليون بونابرت، حين أوجد الخدمة العسكرية الإجبارية، التي وضعت حدّا للأرستقراطية، فلم تعد الحرب فنا أو لعبة، بل أصبحت أشبه بالديانة، حيث صار يغلب عليها ما أسماه "اللاتميزية" (Indifférenciation) التي تولد في نظره تفجرا عنيفا لم يعد يخضع للقواعد التقليدية للحرب.

وخلافا للحيوانات التي تفلح في حصر عنفها داخل شبكات هيمنة، ينساق البشر

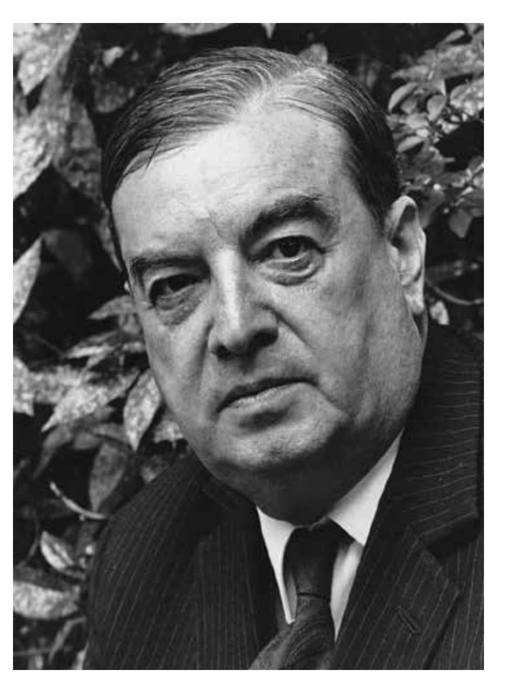


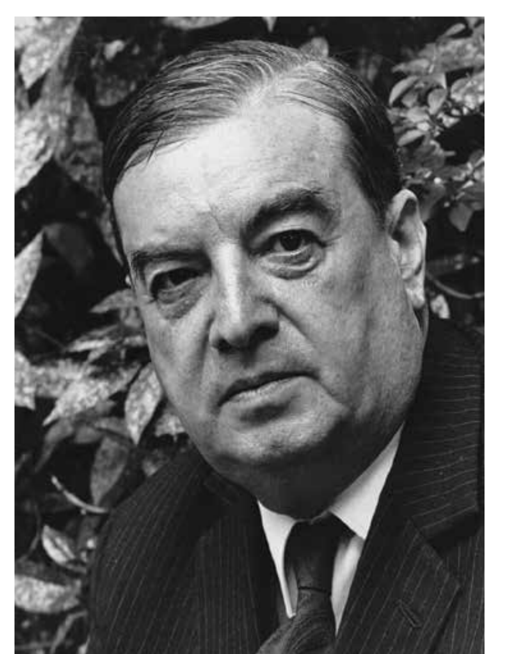
سماح الألوسي

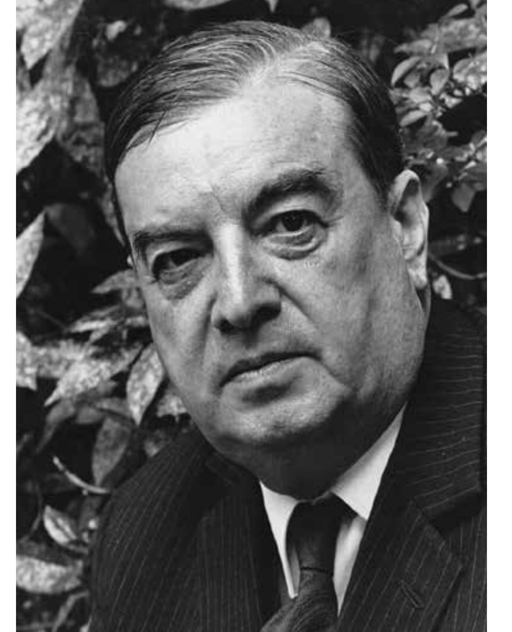




هيغل – الحرب ضرورة لكي ينخرط العقل في التاريخ







روجي كايوا – الحرب الإمبريالية لا تقاتل بل تُخضع وتهيمن

روني جيرار – في الحروب المعاصرة، الدفاع يتضمن الهجوم

تولستوي – الحرب تكرار دائم لنفس المأساة



ألكسيس فيلوننكو – الحرب تعبير عن شراهة لا يمكن إشباعها



إلى محاكاة بعضهم بعضا، في عملية تقليد "ميميتيس"، حيث يصبح التنافس توأميّا: إن تسلّح الآخر تسلّحت، في نوع من الهروب إلى الأمام يقود إلى حدود العنف القصوى، ذلك أن المواجهة بين التوأمين تولّد شعورا بالعداء لا يني يتضخم، فتُمطّط زمنية الحرب وتغيّر بُعدَها: التعامل بالمثل يستفز ويرجئ في الوقت نفسه النزوع إلى الحدود القصوى، والانتصار لن يكون فوريا، وبما أنه ليس كذلك، فإن الحرب ستكون شاملة، لأن الصدام، بفعل إرجائه، يغدو أكثر عنفا، حتى في حالات الاستعداد للدفاع والصمود أمام هجوم محتمل، وبذلك تختلط الأمور فلا نعود نميز بين الدفاع والهجوم. وتصبح كل استراتيجية دفاعية استفزاز تقليد (mimétique) يضاعف الغلوّ لدى الجانبين.

في هذا الظرف الجديد، صار للحرب أفق كارثي، حيث يحتوي مفهوم الدفاع على مفهوم الهجوم، فمن الخصائص التي يكتسيها الدفاع في المرحلة المعاصرة أن الدفاع يمكن أن يتحول إلى هجوم، أو ما يسميه الأميركان الحرب الوقائية، وأن المراقبة العسكرية يمكن أن تنتقل من كبح للعنف الحربي إلى حافز لتفجيره بشكل غير منتظر؛ وبذلك يصبح كل هجوم ردًّ فعلٍ دفاعيّا، ويصبح من المستحيل أن نعرف من بدأ الحرب. يقول جيرار "لدى الناس انطباع أن الآخر هو البادئ بالهجوم، وأنهم ليسوا هم الذين بدؤوا، والحال أنهم دائما هم البادئون، في وجه من الوجوه". ويضرب مثلا على ذلك هتلر الذي زعم أنه جنّد شعبه للردّ على مهانة معاهدة فرساي، واحتلال إقليم رينانيا؛ أو ستالين الذي ادعى هو أيضا الرّد على الغزو الألماني في حربه ضد الجيوش النازية؛ أو الأميركان الذين زعموا أن غزوهم لأفغانستان كان ردّا على أحداث 11 سبتمبر. نفس الخطاب الكاذب المشحون بسوء النية، نجده اليوم في مزاعم بوتين عند شنّ الحرب على أوكرانيا.

روجي كايوا (1913 - 1978) يتناول الحرب من زاوية أخرى، ففي كتاب "بيلّونا، أو منحدر الحرب"، ينتقد الفكرة السائدة بأن الديمقراطية هي عامل سلام، لأن المؤسسات الديمقراطية والمساواة في الحقوق وأمام القانون جعلت من كل فرد مواطنا، ولكنها جعلت أيضا من كل مواطن جنديا، أي أن الجمهورية في رأيه لم تُحلّ الديمقراطية في المجال السياسي وحده بل في الحرب أيضا.

يقترح كايوا تصنيفا للحرب عبر العصور: الحرب البدائية التي تتماهى مع الصيد حيث العدو طريدة ينبغي مباغتته. والحرب الإقطاعية التي تشبه لعبة، حيث تقع مراعاة تكافؤ الحظوظ، لتحقيق نصر رمزي أكثر من كونه حقيقيا، أي أن القتال يتم حسب قواعد يحترمها الطرفان، لتوجيه عنف الحرب وجهة معينة، وجعل ممارستها محصورة في الفضاء والزمن، فالغاية ليست تصفية الخصم بقدر ما هي الحصول على اعتراف منه بهزيمته، وغالبا ما تقوم بتلك الحروب فئة معينة وليس المجتمع كله. خلافا للحرب الإمبريالية التي يحددها التفاوت في الموارد والعتاد، فالأكثر عُدّة يسحق الأضعف، وبدل قتاله يُخضعه ويُدمجه. فالحرب الإمبريالية، كما تتجلى في الحروب الكولونيالية، تتميز بغياب التناظر، واختلال كبير في موازين القوى، ما يجعلها أشبه بعملية بوليس. يقول كايوا "إن الدولة الإمبريالية تقود حربا هجومية تسحق الشعوب، فتخضعها وتفرض عليها عاداتها وتقنياتها ومؤسساتها وحتى معتقداتها".

ثم حصل تحول في نهاية القرن الثامن عشر، حين فضّل دعاة المُثل الجمهورية نموذج المواطن المسلّح، أو "الجنديّ المواطن"، وجعلت من كل مواطن عنصرا في جيش بلاده، وبذلك صارت الحرب نشاطا قوميا جماهيريا. وهو ما كان أنطوان جوميني (1779 - 1869) الاستراتيجي العسكري قد أشار إليه "سوف تصبح الحرب صراعا داميا، لا يخضع لأيّ قانون، بين جماهير غفيرة مزودة بعدّة رهيبة ذات قوة تفوق كل خيال".

وخلافا للفكرة السائدة بأن سِلم الديمقراطيات خلَفت العنف القروسطي، يؤكد كايوا أن المؤسسات الديمقراطية كثفت وضخّمت الظاهرة الحربية، فلم يعد الجندي فارسا بطوليا بل صار جنديا مجهولا، مغمورا داخل كثرة القوى المتنازعة. يقول كايوا "في الحروب الشاملة للقرن العشرين، المكثفة والمعدّلة بالانخراط القومي والمعاملات التقنية، بدت القرارات غير إنسانية تفرضها بَلادة عملاقة لم يعد الإنسان يملك قدرة على التحكم فيها، حيث صارت الحروب تتطور على وتيرة حركات غير قابلة للصّدّ والمقاومة، فهي عبارة عن كتل عظيمة لا نملك لإيقاف انزلاقها حيلة".

كل ذلك يمكن أن ينطبق على حرب روسيا ضد أوكرانيا، من جهة اختلال موازين القوى، وأطماع الكرملين التي لا حد لها، في مقابل بلد يستعيد مفهوم "المواطن الجندي" كما تخيلته الثورة الفرنسية للدفاع عن الأرض والعِرض.

أما ألكسيس فيلوننكو (1932 - 2018) فيركز في كتابه "العقل في مواجهة الحرب" على فلسفة الحرب كما تبدت في كتابات ومواقف علمين هما هيغل وتولستوي، فالأول يحاول أن يعطي معنى للعنف، فيما الثاني لا يرى في الحرب سوى علامة عن عبثية وجودنا.

يعرّف فيلوننكو الحرب بكونها عملا عنيفا يندرج في تاريخ ما. ذلك الاندراج هو الذي يجعلها قابلة لأن نفكر فيها، فهي في رأيه فعل ثقافي لا يُكتب إلا إذا تحقق على أرض الواقع، وهو ما يفسّر عدم وجود حرب حيوانية. فالحرب في رأيه تسكن ذاكرتنا وتستوجب سردية، وتولدّ لغتها الخاصة. والمفكر الفرنسي يتوقف عند أربعة مصطلحات تنتمي إلى اللغة العسكرية: أولها الاستعراض، وهو حكاية ممكنة لأنه يسبق المعركة، وحكاية سابقة لأنها تُظهر للمدنيين تراكم تجارب بطولية. وثانيها

الإعلان بوصفه خطابا رسميّا عن دخول الحرب يتوجه إلى الجميع، ولا ينتظر ردًّا، غايته جعل خطاب الآخر غير مسموع لأن "من يتكلم أو يكتب لم يُهزم بعد"، فإقصاء الخصم من حقل الخطاب هو ما تهدف إليه الحرب أكثر من تصفيته جسديا. والثالث هو التشفير، وهو لغة تكتيكية أكثر منها استراتيجية، والوجه الآخر للإعلان، لأن جدواه تكمن في عدم إشهاره. وأخيرا الشعار، وهو صيغة بروباغندا تجمع أفراد الشعب وتوحّدهم نحو غاية محدّدة وتحفّز النزعة القتالية لديهم.

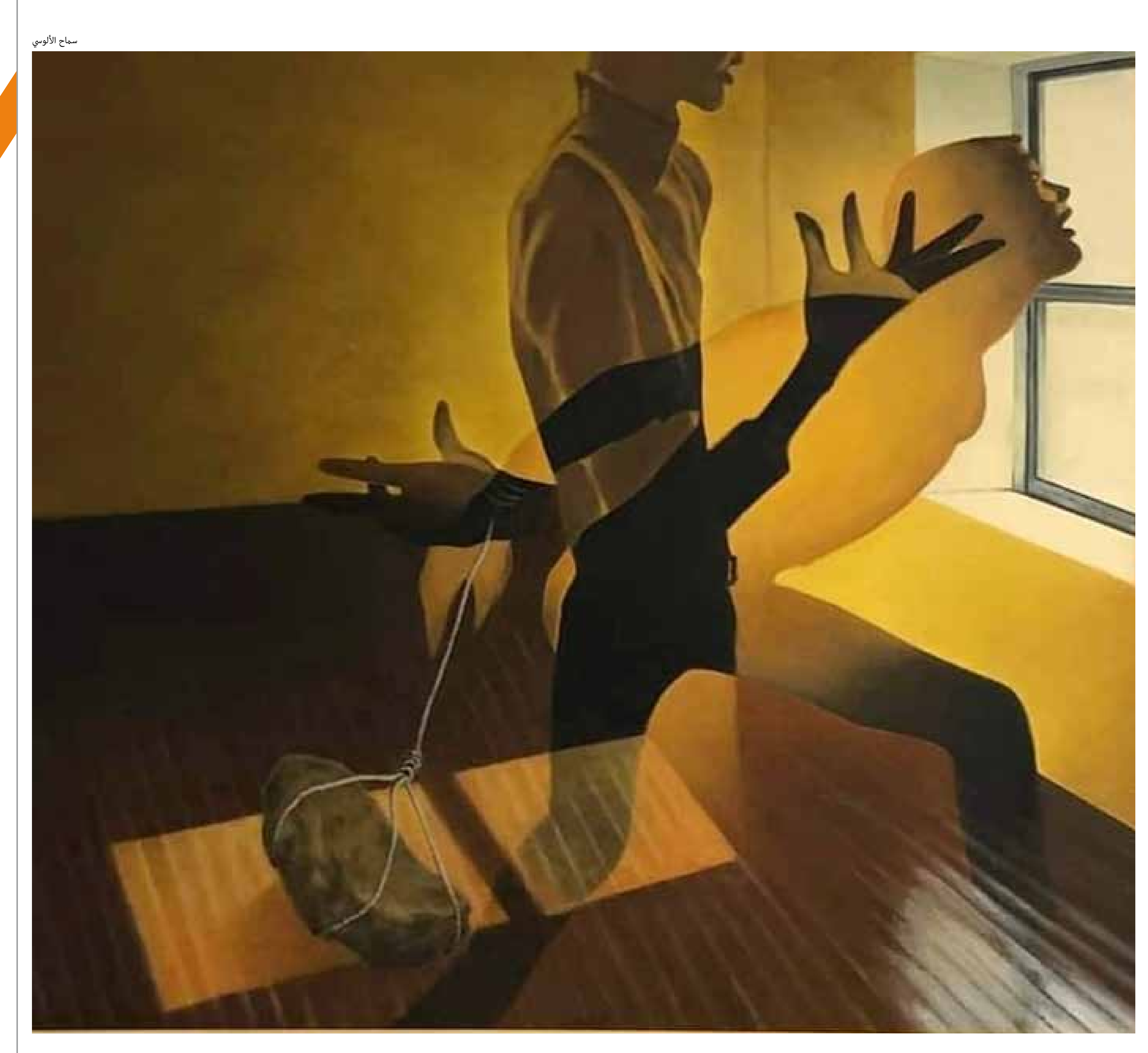
فهل معنى ذلك أن الحرب نفسها لغة؟ كلا، يقول فيلوننكو، لأن الحرب لا يتم الإعلان عنها إلا إذا استُنفدت اللغة. ولكن إذا ناب العنف عن اللغة، فماذا بوسع الفلسفة أن تفعل، وهي التي لا تملك من الأسلحة غير اللغة؟

لم تعالج الفلسفة قضية الحرب إلا قليلا، لكونها تبهر الفكر، ولكون واقعيتها الفظيعة تتحدى العقل، أو تقسمه. ومن ثمّ ظهر خط فاصل بين من يسميهم فيلوننكو علماء الجدل والقدريين، يتجلى ذلك في أعمال هيغل وتولستوي على سبيل المثال. فالحرب بالنسبة إلى الفيلسوف الألماني ليست وسيلة عرضية للسياسي، بل هي ضرورة لكي ينخرط العقل في التاريخ، ذلك أن الجانب العقلاني في رأيه ليس الإدراك بل الحرية والإرادة، أي أن الحرب في نظره هي امتحان لأجل الحرية، ويضيف أن الحرب تقي الصحة الأخلاقية للشعوب، وأن النزاع الإرادي العامّ والواقعي هو الحدث الوحيد الذي يسمح من جهة للإرادات الخاصة بأن تتجاوز ذاتها إلى حدّ التضحية بالنفس للدفاع عن القضية المشتركة، قضية الوطن؛ ويسمح من جهة ثانية للدولة باكتساب شرعيتها، لأن النزاع سوف يجعل الدول الأخرى تعترف بها كقوة سيادية وليست قوة كامنة فقط. فهيغل، خلافا لروسو وكانط، لا يعتقد أن الدولة يمكن أن تنشأ من عقد بين الأفراد أو من القانون الدولي. ومن ثَمّ فإن فلسفة الحرب، وليست فلسفة السلم، هي التي تسمح بملاحظة تقدم العقل عبر التاريخ، تقدما جدليا وعنيفا بالضرورة.

هذا التأويل العقلاني للحرب يعارض تأويل ليون تولستوي، فالحرب لدى صاحب "الحرب والسلم" عبثية لأنها لا تخضع لوصية ممكنة، ولا تشهد عن أيّ تقدم، بل هي تكرار دائم لنفس المأساة. وإذا كان التاريخ غير عقلاني، فبسبب الحروب. ومن ثمّ لا يمكن للإنسان إلا أن يدينها، بوصف فظاعاتها وإقامة الدليل على تهافت الآراء التي تبررها، لأن إدماجها في المنطق الاستكشافي للفعل أو المنطق الاستعادي للتاريخ معناه تجاهل واقعها عمدا، وإنكار عتامتها والعوامل العارضة التي تحدد نتائجها.

أمام هذين الموقفين، يستخلص فيلوننكو أن فلسفة تولستوي هي الأقدر على الإجابة عن قلقنا لأن الإنسان في جوهره كائن لامسؤول، و"اختيار الحرب لا يعبر عن حرية، بقدر ما يعبر عن نزوع ورغبة وشراهة يُخشى ألا يتمّ إشباعها أبدا". وهذا ما نلمسه لدى بوتين، الذي ما فتئ ينشر الدمار منذ توليه السلطة في منعطف الألفية، من الشيشان وجورجيا ومولدافيا إلى سوريا والقرم وأوكرانيا.

كاتب من تونس مقيم في باريس



سماح الألوسي

المسرح والشعر

مواهب تمثيلية في أيام مسرحية

محمد ناصر المولهي

ما هو الشعر؟ لو سألت كل شاعر أو قارئ على حدة لكان له رأي مختلف. نفس الشخص إذا عدت لتسأله بعد زمن سيتغير مفهومه للشعر. وأعتقد أن أقرب فن إلى هذا اللاثبات الشعري هو المسرح.

ليس من باب المصادفة اجتماع المسرح بالشعر فالشعراء منذ أسخيليوس يقودون اللعب المسرحي أبعد من النص الذي يؤلفونه فيه، لذا لا نحتاج اليوم إلى تذكير بدور الشعر في المسرح. لكن بعيدا عن هذا التشابه البعيد يلفت انتباهي تشابه آخر اليوم وراهنا.

المسرح والشعر

كلما قدم شاعر ما قصيدة مكتوبة أو مسموعة أو حتى مؤداة، يشعر القارئ أو المتلقي باندفاع إلى شيء ما غامض ومجهول، قد يعجب بالقصيدة، ولكنه قد يبدي فيها رأيه الذوقي أو الشعوري وحتى المعرفي الخاص، الذي عادة ما يبدأ بـ"ماذا لو قال الشاعر كذا بدل كذا"، وأحيانا يلجأ بعضهم إلى هدم القصيدة تحت جملة سهلة "ليس هذا المطلوب"، إذا سألته ما المطلوب، ستفهم أنه لا يعرف تحديدا ما هو.

ألا ينطبق هذا على المسرح أيضا؟ الجميع يريدون منه أن يكون شيئا أهم وأرقى وأجمل وأكثر تأثيرا...؟ كل صيغة ممكنة للتفضيل، لكن هل هذا حاسم؟

إن تشابك المسرح المباشر مع متلقيه من جانب عاطفي ونفسي وفكري يجعل من المتلقي واحدا من صناع العرض، وإن كان هذا مطلوبا مع التنوع في الآراء الذي يخلقه، فإن المساحة الضبابية التي تترسخ عند كل متلق هي ما يجب الالتفات إليه.

تلك المنطقة الضبابية تشكل قوة الشعر كما هي قوة المسرح، لكن أن تتّسع رقعتها على حساب آليات التلقي الواعي هو ما يدعو إلى القلق، إذ من الضروري أن نرسّخ المسرح فعل وعي لا فعل تخدير عاطفي، وهي مسائل أعتقد تجاوزناها مع المسرح الملحمي منذ مطلع القرن العشرين.

وقد لاحظت اختلاف الآراء التقييمية في تناول العروض المسرحية التي قدمتها الدورة الحادية والثلاثون من أيام الشارقة المسرحية، وإن طغت على أغلبها مداخلات إخراجية وتمثلات عميقة، على غرار المداخلات المميزة للمسرحي السوري عجاج سليم أو المسرحي الأردني يوسف



شوارع خلفية- إلهام محمد

حمدان وغيرهما، فإن بعضها الآخر اندرج في باب ماذا لو؟ تلك المنطقة الضبابية الانفعالية، المطلوبة طبعا، ولكنها لا تكفي.

قدرات تمثيلية

قدمت الدورة الحادية والثلاثون من أيام الشارقة المسرحية أخيرا عددا من العروض المتنوعة، وإن طغى على بعضها التصور الكلاسيكي للمسرح فإن البعض الآخر استغل توفر التكنولوجيا والمساحة المكانية والقدرة الإنتاجية ليحاول صناعة مسرح مختلف، ولو أن ذلك قاد بعضهم إلى ملء المسرح سينوغرافيا بشكل مبالغ أحيانا، لكنه ينبئ بانفتاح على الواقع الرقمي والتكنولوجي وعلى العروض العالمية أيضا التي يمكن الاستلهام منها.

الجهد الكبير الذي أضم صوتي إلى أصوات آخرين من الحضور كان للممثلين بدرجة أولى. تفاجأت بطاقات تعبيرية كبيرة لممثلين على الخشبة، وخاصة العناصر النسائية والشباب، ورغم التفاوت في الطاقات والموهبة والقدرات التمثيلية، إلا أنني لا يمكنني إلا أن أشيد بالجهد الكبير الذي قدمه الممثلون، حتى وهم يؤدون أعمالا قد لا ترقى إلى تطلعات الجمهور ويتحملون خيارات إخراجية قد لا تبدو موفقة أو هي في بعض الأحيان من العبث وقلة الخبرة.

ليس من السهل أن تخلق ممثلات وممثلين في بيئة محافظة مثل البيئة الخليجية، لذا التحدي مضاعف على من يختار التمثيل هواية أو مهنة واحترافا، ورغم عدم تعدد العروض بالشكل الكافي، فإن الممثلين قدموا أداء لافتا في الحركة والصوت والطاقة والتقمص في وعي يبدو جليا.

التنحيف ضروري

الإخراج المسرحي ليس تجميعا لمواد ولحظة هاوية، بل هو مشروع كامل، وهو ربما ما مثل نقطة تفوق للمخرج محمد العامري صاحب العرض الفائز بالجائزة الكبرى للأيام بعنوان "رحل النهار" نص إسماعيل عبدالله، إذ يحاول أن يحفر له مشروعا مختلفا من خلال البحث في وسائله لترك بصمته.

يحشد العامري عناصره السينوغرافية والضوئية ويدمج بينها لخلق عمل بنفس ملحمي، ويبقى التساؤل مشروعا إلى أيّ حد وُفّق في ذلك؟ ولماذا كل هذا الحشد للعناصر؟ أهو خوف من الفراغ؟ أم وعي بضرورة خلق عمل ملحمي مشحون؟

التساؤلات كثيرة، لكن التجارب حاولت في جلها أن تقدم مسرحا مشحونا وممتلئا، على أن مدة كل مسرحية من مسرحيات الأيام لم تتجاوز الساعة أو ساعة وربع ساعة في الأقصى.

من ناحية أخرى توفر الأيام جمهورا عربيا أيضا من طراز عال من أكاديميين وكتاب ومسرحيين ومتابعين وهو ما يمثل فرصة للفرق المسرحية المشاركة لتقدم أفضل ما لديها، وهي أيضا فرصة لأصحاب الأعمال المسرحية لعرض أعمال تحاول أن تكون مبهرة ودقيقة، وهذا ما أسقط بعضها في التحشيد المجاني للمدارس والرموز والعناصر السينوغرافية والأدائية وغيرها مما يدرج في باب التخمة، التي يمكن تجاوزها ببعض الدربة والتنحيف، فكما كتابة الشعر كتابة بالممحاة والتشذيب على نهج حوليات زهير بن أبي سلمى، فالمسرح أيضا يتطور مع كل عرض ويشذب نفسه بالممارسة والتكرار.

جمر القلوب-٢ (١)



الانطباع ذو حدين

أعود من حيث بدأت، الانطباع في التلقي أمر جيد ومطلوب وتورط في العمل الفني، لكن أن يصبح الحاكم بمزاجية في مسار التقييم، فهذا يؤدي إلى خلل في تطوير العمل الفني وفي تنوع عمليات تلقيه.

المتلقون متنوعون بالضرورة، لذا يحتمل كل عمل أكثر من رأي، ربما ترجّح بعضها على الأخرى، أو تكون أصوات أصحابها أعلى، لكنها مطلقا لن تؤسس بوثوقيتها لمشهد من النقاش الخلاق.

المسرح سيبقى توأم الشعر، لا فضل لأحدهما على الآخر على عكس ما يدّعي بعض الشعراء والمسرحيين، ومصيرهما يبدو واحدا، رغم اختلاف المسارات التي اتخذاها منذ قرون، يلتقيان ويتنافران ليلتقيا مجددا.

لكن تكامل الشعر مع المسرح ليس فقط الاشتغال على القصائد مسرحيا، بما يطرحه من تحديات كبيرة، وإنما بالانتباه إلى أدق التفاصيل والحركات والأصوات، فالشعر يرفض الزوائد ويرفض التكرار المجاني ويرفض البعد الواحد والقراءة الواحدة، ألا يشبهه المسرح هنا؟

ثم في إشارتي إلى المسرح الملحمي، فإنني ألاحظ عودة بشكل ما إلى المسرح المثير للعواطف والساعي إلى الاندماج، ولم ألحظ كثيرا ما عدا في بعض الأعمال التي قدمتها الأيام ذلك التمشي نحو التغريب وخلق مساحة مع العرض للتفكير والخروج من التماهي، وهو ما قدمته بشكل بسيط في حادثة الخروج النسبي من الخشبة لمسرحية "رحل النهار".

شاعر من تونس

صهيل الطين - مهند كريم



رحل النهار- محمد العامري



جمر القلوب- سعيد الهرش



حرب أوكرانيا
أو مسمّى الجهل بعالم يطعمنا الخبز

هيثم الزبيدي

مرة أخرى يمسك بالمثقفين متلبسين بعدم المعرفة وقلة الاطلاع. المثقفون المقصودون غربيون وعرب على حد سواء. الحرب في أوكرانيا، بكل مقترباتها غير العسكرية، تبدو شديدة الغموض لكثيرين. اكتشفنا تدني معرفتنا بروسيا وأوكرانيا على حد سواء. كيف يمكن قراءة أزمة كبرى من هذا النوع فكريا وسياسيا من دون أن تستبقها قراءة طويلة لحال البلدين، والمنطقة. المعنى في مفردة طويلة أننا لا نأتي اليوم ونقرأ الكثير عن البلدين ونبدأ ببناء الاستنتاجات المتسرعة وليدة مناخ الأزمة. كان علينا أن نبدأ منذ وقت طويل في تتبع هذه الدول المحورية في عالم اليوم.

في الغرب، يبدو الجميع منذهلا. طالما ركزت التغطيات الصحفية على الرئيس الروسي فلاديمير بوتين، فأن المعرفة العامة محصورة في شخصيته. أضف أنه من خلفية مخابراتية، وهو من الجانب الشرقي السلافي الأرثوذوكسي من أوروبا، فتكتمل صورته كمخادع ومتآمر لا يمكن الوثوق به. ماذا عن بقية روسيا والروس؟ هذا تفصيل كان بعيدا عن اهتمام المثقفين. أدركوا متأخرين أن مراجعة ما كتبه المثقفون من الأجيال السابقة عن روسيا السوفياتية ليس ذا قيمة في فهم الروس اليوم. مرت ثلاثون عاما على انهيار الاتحاد السوفياتي، وتغيّر الناس. اكتشف المثقفون الغربيون أنهم لا يعرفون أيّ شيء تقريبا حتى عن الأثرياء الروس الذين يعيشون بينهم في الغرب. إنهم أوليغارية (مفردة ممتعة صارت مفيدة في شيطنة هؤلاء الأثرياء) من أصدقاء بوتين. لا أحد سأل كيف عاشوا وماذا فعلوا في سنوات العلاقة الجيدة. كانوا مقبولين طالما كانوا رأسمالية ما بعد الشيوعية التي حولت مئات المليارات من الدولارات إلى الغرب. الأوكرانيون بدورهم شعب مهمل لا تتجاوز أهميته أكثر من ساحة سابقة للشيوعية وللغة الروسية.

لم يتابع أحد الثقافة الروسية أو الأوكرانية، ولم يهتم بأدب هذه الشعوب أو حتى إنتاجها التلفزيوني المعاصر. عندما عاد الاهتمام، كان الوقت قد تأخر. كان التأخير مزدوجا. مرة من عدم الانتباه للتغيرات السياسية والنفسية بين البلدين مع احتلال شبه جزيرة القرم عام 2014. ومرة عندما اختلط السياسي بالاستراتيجي بالثقافي بالاجتماعي لنصل إلى اجتياح كامل لأوكرانيا من قبل القوات الروسية بعد أن صار واضحا أن أوكرانيا هي المحطة القادمة للناتو. يصدمك كمتابع كيف أن المثقفين صاروا يتساءلون: لماذا لا يرفض المثقف الروسي قرارات زعيمه؟ وهل تعرفون شيئا عن المثقف الروسي؟ فيودور ديستوفسكي ونيكولا غوغول وليو تولستوي مهمّون، ولكن ماذا عن الأدب الروسي الحديث الذي يمكن أن يفسّر الجرح الإمبراطوري القيصري السوفياتي المشترك؟ هل سأل مثقف غربي نفسه كيف يمكن أن يوصل الشعب الأوكراني ممثلا كوميديا إلى منصب الرئاسة؟

الكوميديا الحقيقية تتجلى برد فعل المثقف العربي في مواجهة حرب أوروبية. مستوى السذاجة في التفسيرات مذهل. في العموم، كان الحديث ليس عن منطق اندلاع الحرب ومن على حق ومن على باطل. لم نر الكثير من التحليلات أو التوقعات لما يمكن أن يحدث عالميا من احتمال لاندلاع حرب كونية جديدة. أغلب مثقفينا لم تكن له دراية أن رغيف الخبز الذي أمامه قادم إما من حقل قمح روسي أو آخر أوكراني. نحن غاضبون من الولايات المتحدة زعيمة العالم الغربي وقائدة الناتو. وطالما هي متوترة من بوتين وروسيا، فنحن نرى الأمور بعيني رئيس روسيا الثعلبيتين. فليقطع بوتين الغاز أو يهدد بقطع النفط. ثم يقف مثقفنا المهتم بالأدب فقط (وربما الساذج منه) ليتساءل: لماذا قفزت فواتير الطاقة وسعر البنزين؟ يكتب مثقفنا عن العولمة وعينه على الإنترنت باعتبارها رمزا لتلك العولمة ولا يدرك أن العولمة تعني توفر القمح وزيت عباد الشمس على مائدته والبنزين في سيارته والغاز في منزله. مثقف اليسار مع روسيا وريثة العناد السوفياتي. المثقف الطائفي مع روسيا أيضا لأنها لا تقف ضد إيران. مثقف اليمين مع روسيا أيضا وأيضا لأنها ساهمت في رفع أسعار النفط عالميا، فاستفادت دول الخليج وصار واردا عودة العطايا المنقطعة بسبب التقشف.

اسأل أيّ مثقف عربي عن مفردات الثقافة الروسية، فسيرد عما يعرفه من الثقافة الوجودية الروسية التي تفسر بالتأكيد ثقافة روسيا القيصرية في القرن التاسع عشر، لكنها لا تقدم أيّ رؤية عن عالم اليوم. لا تستغرب أن يرد أحدهم بأن غوغول كان أوكرانياً وليس روسيا. لن تجد جوابا ملهما مهما حاولت.

ربما ما نعرفه عن الثقافة الروسية أو الأوكرانية هو ما أرسله لنا الاتحاد السوفياتي السابق أيام عزه، عندما كان يترجم أدبه وثقافته وأيدولوجيته الشيوعية ويرسلها هدايا لمعارض الكتب والمراكز الثقافية في العواصم العربية. هناك توقف ما نعرفه عن ذاك العالم ■

كاتب من العراق مقيم في لندن